

كلية الآداب

برنامج الماجستير في علم الاجتماع

دائرة العلوم الاجتماعية والسلوكية

العنوان "سوسيولوجيا التعبيرات البصرية في الفضاء المديني الفلسطيني"

Sociology of Socials Visuals Expressions in Urban Palestinian Public Space

سارة زهران

1115120

اشراف الدكتور: اباهر السقا

2016

الأهداء

الى أبي

المتحامل الأبدي على علم الاجتماع.

الى كل الذين يكفرون بمعنى السيسيولوجيا.

شُكر

القلوب التي تحمل معها المعرفة اينما كانت، وهاجس الصواب.

العقول التي تريد دوما ان تنضج الاشياء كيفما يجب

الى دكتوري اباهر السقا.

الى الدكتورة سهى هندية والدكتور زهير الصباع على متابعتهم ونقاشهم الثري.

والى كل اولئك الذين رافقوني خلال هذه الرحلة المعرفية

جدتي وخوفها الدائم، ورغبتها الملحة لتكون هذه الرسالة طريقا للخلاص

امي، أخوتي واخواتي، وصبرهم المتواصل على كافة التفاصيل التي رافقت هذا الفعل.

صديقاتي وأصدقائي (عبد الله، ياسمين، اسلام، الاء، زياد محمد، ربا، جوانا، كريمة) رفيقات ورفقاء الرحلة، القلوب الكبيرة التي احتضنت كل الخوف والتعب.

والمبحوثين الذين اعطوني من وقتهم ومشاعرهم، وتجربتهم التي انضجت هذه الرسالة، واخذتها الى مزيدا من التفاصيل.

الى كل الاصدقاء في مؤسسة تامر، الى المكتب والساعات الطويلة المتأخرة التي قضيتها هناك في محاولات للتفكير والكتابة.

الى سمر.

واليك اينما كنت.

الفهرس

الملخص بالعربية: –

تسعى هذه الدراسة الى فهم وتفكيك البنية الدلالية للمادة البصرية في الفضاء المديني الفلسطيني التي تتشكل من قبل المؤسسات الرسمية وغير الرسمية، ودورها في تبني الخطابات التحررية في السياق الاستعماري، من خلال تتبع البصريات الصورية للأفراد الشهداء – على اعتبار أن غيابهم البيولوجي وحضورهم كحالة ذهنية، كذلك الافراد الذين قد يمثلون المؤسسة الرسمية، أو قد يعبروا عن سلطة الاحزاب السياسية في الفضاء العام الفلسطيني. كما تسعى الدراسة الى تتبع استخداماتها الاجتماعية وآليات طرحها في هذه الفضاءات، ومحتواها النصي والفني ودلالتها السوسيولوجية، في محاولة لاستقساء قدرتها الى خلق حالة من المقاومة الفردية والجماعية او العكس؛ وقدرتها على تشكيل خطاب ذاكراتي جمعي يستدعي معناه من خلال حضوره المادي، وكذلك دراسة هذا الخطاب البصري كونه خطابا مضادا للخطاب البصري الاستعماري.

ولذا تم تتبع وقراءة المعالم العامة – كونها جزء من التعبيرات البصرية – واشكالها المتمثلة: بالتماثيل للشخصيات، درويش كأحد الامثلة على "الرموز الفلسطينية"، واستحضار التاريخ القديم، واشكال الكتابة الرسمية او غير الرسمية من قبل البلديات ومؤسسات المجتمع المدني، والاستخدامات المتحفية للفلكلور الفلسطيني بالإضافة الى صور الشهداء، وفحص قدرة هذه التعبيرات على تكوين خطاب رمزي "دولاتي" بديلا يعمل على اعادة تشكيل فضاء الفرد الفلسطيني وضبط حيزه البصري في محاولة "واعية" او غير "واعية" لإعادة خلق فرد فلسطيني لديه القدرة لتخليق ميكانيزمات مقاومة، والحفاظ على عملية توليد بطولية في الذاكرة الجمعية الفلسطينية من خلال استخدام الفضاء العام كبنية تعبيرية في المجتمع الفلسطيني.

Abstract

This study aims at deconstructing, to understand, the indicative structure of the visual aspect contained within the Palestinian urban space. It assumes that the visual aspect is constructed through formal and non-formal institutions, while focusing on the liberating discourses adopted by those institutions in a colonial context. This study will investigate the visual materials, mainly photos and pictures of martyrs as individuals, considering their biological absence and their presence, as a state of mind. It will therefore investigate authorities held by individuals representing the institution, and the authority held by the political parties in the Palestinian public space.

This study tries to understand the use of these visual materials within the society, and how introduced within the public space, considering their constituents; textual compositions; artistic compositions and the sociological indications pertaining to them, all to investigate their agency to form a state of resistance; whether individual or collective. It also tends to investigate their agency to form a discourse of collective memory, inducing its meaning from its material representation. In addition, it studies the extent to which this discourse stands against a colonial visual discourse.

Public monuments, and their representations as in statues, Darwish as an example, were tracked as the visual expressive forms of this study. In addition, history representations, exhibited in writing through Municipalities and civil society organizations, as well as rigid representations of folklore, photos and pictures of martyrs, were all analyzed to measure their capability to form an alternative discourse of representation, what I call "State Discourse". Such discourse aims to reconstruct the Palestinian individual space, and practice certain hegemony over it, whether intentional or not, that reconstruct the Palestinian individual with a new agency towards establishing resistance mechanisms which reproduce a heroic version of the Palestinian collective memory. This heroic version relies mainly on the public space as an expressive construct in the Palestinian society.

القسم الاول:

بنية الرسالة.

الميدان والتحليل.

الفصل الاول: –

تمهيد: –

يقدم الواقع الفلسطيني العديد من التأثيرات البصرية التي تتشكل ضمن الفضاء العام المديني؛ وهو حيز فعال يستدخل فيه العديد من الصور في الذاكرة الجمعية الوطنية والتي تضحى فما بعد جزءا لا يتجزأ من التاريخ الرسمي، والهوية المتخيلة، والتي يعمل "التشكيل الدولاتي الفلسطيني" على بنائها، ليتشكل هنا أمام المتلقي/ المواطن خطاب رسمي كنهج لكافة العمليات التفاعلية بين الفرد والجماعة من جهة، وعلاقة الطرفين بالمؤسسة الرسمية التي تدير هذه التغيرات من جهة أخرى، وذلك وفقا للعديد من الرؤى في اطار اخضاع الفرد بصريا للهوية المتخيلة التي تقدم فيها الفضاء العام وفقا لتصورها ورؤيتها المؤسسية؛ فيشغل الخطاب الرمزي " الدولاتي" المشهد بشقيه الرسمي والغير رسمي ليشكل خطاب بديل قادر على اعادة تشكيل فضاء الفرد الفلسطيني وضبط حيزه البصري في محاولة "واعية" او غير "واعية" لإعادة خلق فرد فلسطيني "لديه القدرة" او "عدمها" لتخليق ميكانيزمات مقاومة تناسب السياق الفلسطيني المستعمر.

مقدمة:

تسعى هذه الرسالة الى تقصي التعبيرات البصرية، ليس بهدف حصرها بحسب وانما للعمل على تبيان تأويلاتها في السياق الفلسطيني، وارتباطها بخطابات الناس وآليات اعادة انتاجها وتمثلاتها داخل الفضاء المديني الفلسطيني، حيث سندرس المدينة عبر دراسة التعبيرات البصرية التي تمثلها والسياسات التي يتم اتباعها في موضعة هذه التعبيرات واقصاء أخرى، كما تسعى الدراسة لفحص التفاعلات اليومية داخل هذا الفضاء المتشابك والجامع للإفراد في لحظة زمانية محددة ومساحة مكانية تتحول بطريقة ما الى جسد له حكايته المرتبطة بالجماعة التي تقطنه، تعبر عن توقعاتهم وتنبش في امتدادهم التاريخي وتعبيراتهم الاجتماعية.

يقوم المحور الاساسي الذي اعتمدته الرسالة على تتبع التعبيرات البصرية التي يتم موضعتها داخل الفضاء المديني، فتنوعت هذه التعبيرات من صور الشهداء وتقصي حضورها الاجتماعي/ الذهني عند الافراد، وطريقتهم بالتفاعل معها وتكوين خطابات عنها، بحيث يركز هذا الجزء على كيفية حضور الشهيد كذات لم تنقطع عن الفعل داخل الفضاء البصري، وتشكل خطابها الخاص على الرغم من عدم حضور الفاعل، فالموت الذي تعبر عنه الصورة يشكل تعبيرا عن حياة الجماعة، او الدعوة لامتداد النضال من اجل الوصول الى الحرية في السياق الاستعماري الفلسطيني، فالشهيد يمثل بقدسيته البطل الذي تبقى صور بطولته حاضرة رغم غيابه فرمزية الموت تعيد تشكيل معاني الحياة لدى الجماعة .

تعنى الدراسة اذن بالتعبيرات البصرية في الميادين العامة وآليات خلقها لهوية المكان بحيث ينطبع المكان عبر الرسالة التي يحملها الميدان "بتكوينه الحجري" فيعيد تمركز الذكرى وفقا للهدف الذي تم انتاجه من اجلها، حيث تعتبر هذه الميادين احد الادوات التي تستخدمها المؤسسات الرسمية والاهلية لتوصيل خطابها داخل البنية الاجتماعية، حيث تمركزت هذه التعبيرات على اعادة تمثيل بعض الشخصيات

الكارزميتية داخل الفضاء المديني، وتوثيق مجموعة من الاحداث المفصلية مثل النكبة في حياة الفلسطينيين، وعرضها بطرق رمزية لهذه الاحداث وتوجيهها لخطاب بصري يعيد تشكيل البنية ويحافظ على اتساق الجماعة، فجاء فصل الميادين متنوع وشامل، يستعرض بشكل جدلي المفاهيم الاساسية التي تتضمنها الميادين العامة كونها اماكن لتموضع الذكرى، وتخليد الضحية، وكونها آليات لإنتاج خطاب مقاوم من خلال التربيط بين الخطاب وادوات استقباله عبر استقصاء المتلقين الفلسطينيين وكيفية تشكيل تصوراتهم عنه.

وتطرقت الرسالة الى المعاني التي تتجاوز خطاب السلطة وآليات تكوين هذه المعاني من قبل المتلقين وتقديم تصوراتهم عنه، بحيث حاولت الباحثة فهم الخطاب البصري وكيف يتم اعادة تأويله، وكيف تتم عملية انتاج دلالات مرتبطة بلغة الناس وفهمهم لبنية المكان ووظيفته، بحيث يرتبط المعنى في هذه الحالة بالشكل الخطابي الذي تخلقه الجماعة، وبالميكانزيمات الدلالية التي تعيد امتلاكهم للمكان بالمعنى الدلالي، كما تفحصت الرسالة تنوع هذه الوظائف للميادين كونها امكنة للإشارة الى الموقع، او للذكرى، او للتجربة الذاتية، وهذه الوظائف الثلاث يتم عرضها خلال الفصول للتدليل على قدرة الناس على تشكيل خطاب موازي يحاكي تصوراتهم الذاتية عن المكان .

واخيرا سعت الدراسة الى تقديم رؤى الناس وتمثلاتهم عن هذه التعبيرات، فخصصت الباحثة له فصل خاص يتعلق بقراءة سوسيولوجية عن استقبال الناس، لذلك كان لابد ان يكون هناك تربيط نظري يعيد بوصلة التحليل من حيث عرضه وبشكل مفصل لسوسيولوجيا الاستقبال في المجتمع الفلسطيني، وكيف يتحكم هذا الانتاج في خلق تأويلات تجاهه، بحيث يرتبط الانتاج الحاضر بذهنية الناس بالتصاقه بطبيعة الحياة الاجتماعية وتكويناتها المتنوعة.

1.1 إشكالية البحث:

تسعى هذه الدراسة الى فهم وتفكيك البنية الدلالية للمادة البصرية في الفضاء المديني الفلسطيني التي تتشكل من قبل المؤسسات الرسمية وغير الرسمية، ودورها في تبني الايديولوجيات التحررية في السياق الاستعماري، من خلال تتبع البصريات الصورية للأفراد الشهداء، والافراد الذين قد يمثلون المؤسسة الرسمية، أو يعكسوا سلطة الاحزاب السياسية في الفضاء العام الفلسطيني، وتتبع استخداماتها الاجتماعية وآلية طرحها في هذه الفضاءات، ومحتواها النصي والفني ودلالتها السوسيولوجية، واستقصاء قدرتها على خلق حالة من المقاومة الفردية والجماعية او العكس، او استقصاء عدم قدرتها على الاستدخال البصري في ذهنية الافراد وبالتالي عدم فاعليتها، وعدم ربطها من قبلهم بالذاكرة او السياق التاريخي للقضية الفلسطينية، او حتى بمجموع الرموز التي تعبر عنها، و كذلك دراسة هذا الخطاب البصري كونه خطابا مضادا للخطاب البصري الاستعماري.

حيث تسعي هذه الدراسة الى تقصي الاستخدامات الاجتماعية للتعبيرات البصرية في المدن الفلسطينية كونها فضاءات اجتماعية يتخللها عمليات تفاعل بين جمهور المتلقين المستخدمين لهذا الفضاء هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى على اعتبارها نماذج رمزية لمقاومة سياسية الضبط والانكشاف التي يحاول المستعمر فرضها لشرعنة وجوده، لتتم عملية الاستخدال البصري من خلال السيطرة على الشوارع ومراكز المدن وبوابات القرى كأحد اشكال الهيمنة الكولونيالية، لتشكل هذه الاطروحة تساؤلا عن ماهية هذه التعبيرات وكيف يتم استخدامها، وقدرتها على خلق الحالة التي تدعيها الباحثة في كونها "خطاب بصري يمكن ان يشكل خطاب مقاوم في السياق الفلسطيني"، وما هي الرسائل التي تحويها بنيتها الدلالية والسوسيولوجية من خلال قراءة وتمحيص المعالم العامة واشكالها المتمثلة: بالتماثيل للشخصيات، درويش كونه احد "الرموز الفلسطينية"، واستحضار التاريخ القديم، واشكال الكتابة الرسمية او غير الرسمية من قبل البلديات ومؤسسات المجتمع المدني، والاستخدامات المتحفية للفلكلور الفلسطيني في هذا السياق، بالإضافة الى صور الشهداء في الفضاء العام لهذه المدن وانعكاساتها من قبل الاحزاب السياسية التي تقوم بموضعتها كذكرى، توثيق، تاريخ لهم باعتبارهم افراد اصبحوا غائبين بيولوجيا عن البنية الاجتماعية، واستقصاء تأثيرهم في خلق حالة من المقاومة البصرية في ذهنية الافراد الحاضرين في السياق الاستعماري الفلسطيني هذا من جهة، ومن جهة اخرى على اعتبار هذه الصور جزء من استمرارهم البطولي في الذاكرة الفلسطينية.

1.2 أسئلة البحث:

2. ما هي التحولات التي حدثت على الفضاء العام المديني بصرياً في الواقع الاستعماري الفلسطيني؟
3. كيف تساهم المواد البصرية في الفضاءات العامة على تخليق او عدم تخليق ميكانيزمات مقاومة من قبل الفلسطيني؟
4. ما هي الدلالات الرمزية التي تشكل الفضاء البصري في الميادين العامة؟
5. ما هي الدلالات الهوياتية الجديدة في المواد البصرية داخل الفضاء الفلسطيني العام وأثرها على المتلقين؟
6. ما هي السياسات التي يتبعها الفاعلين الاساسيين في اعادة هندسة الفضاء الاجتماعي في الميادين العامة؟
7. ما هو أثر السياسيات الليبرالية والنيوليبرالية على اعادة تشكيل هوية المادة البصرية في الفضاء المديني الفلسطيني في علاقتها مع المشروع التحرري في فلسطين كونها أحد ادوات " المقاومة "؟

1.3 فرضيات البحث:

1. تحمل المواد البصرية دلالات رمزية تعمل على اعادة تشكيل الفضاء البصري في الميادين العامة.
2. تساهم المواد البصرية في الفضاءات العامة على تخليق ميكانيزمات مقاومة من قبل الفلسطيني.
3. تحمل المواد البصرية دلالات هوياتية جديدة داخل الفضاء الفلسطيني العام قد تؤثر على المتلقي الفلسطيني.
4. يعمل الفاعلين في الحقل الرسمي وغير الرسمي على اعادة هندسة الفضاء الاجتماعي في الميادين العامة.
5. تؤثر السياسيات الليبرالية والنيوليبرالية على اعادة تشكيل هوية المادة البصرية في الفضاء المديني الفلسطيني في علاقتها مع المشروع التحرري في فلسطين كونها أحد ادوات " المقاومة ".

1.4 مصطلحات في الدراسة: –

1. المقاومة البصرية: –في مجتمع مستعمر يشير مفهوم المقاومة البصرية بشقه الفيزيائي الى مجمل الصور والتعبيرات التي يمكن مشاهدتها من خلال العين المجردة ضمن الفضاء العام في المدينة الفلسطينية والتي تدلل على الواقع السوسيولوجي لمجتمع مستعمر ليس من الناحية التوثيقية المتحفية وانما تأخذ بعدا اوسع بان تشكل خطابا رافضاً لوجوده ومشروعيته ولكل من يدعم وجوده شعبياً ورسمي.
2. المجال/الفضاء باعتباره حقل حسب مفهوم بورديو: هو نسق تنافسي من العلاقات الاجتماعية الموضوعية يعمل لمنطقه الداخلي الخاص، ويتألف من مؤسسات وأفراد يتنافسون على نفس الرهان"، أي هو دائما ميدان للصراع والأزمات والنزاعات والأفراد الذين يصارعون داخل حقل معين لهم رؤى مختلفة وحظوظ مختلفة ولكنهم يتقاسمون مجموعة من القضايا الأولية.
3. سلطة الخطاب: المفهوم مندرج تحت كتابات ميشيل فوكو، ويمثل ما يشكله الخطاب في حقيقته المادية كشيء منطوق أو مكتوب، وحركة هذا الخطاب اليومية الرمادية، التي تظهر مجموعة من العبوديات بين هذه الكلمات.[1]

1.5 سبب اختيار الموضوع "ذاتية الباحثة في الموضوع":

تتطور شغفي للكتابة عن المواد البصرية في الحيز العام الفلسطيني من خلال المحاضرات المتعددة التي تلقيتها في برنامج علم الاجتماع في المرحلة الجامعية الاولى وذلك عبر مساق سوسيولوجيا الفن، فقد كان موضوع بحثي يدور حول " الكتابة على جدار الفصل العنصري قراءات سوسيولوجية "، وهنا تطورت مهارات البحث لدي وايضا مهارات المشاهدة ورؤية هذه المواد البصرية والنصية وحتى السمعية من خلال دلالتها الواضحة من جهة ورمزيتها العالية من جهة اخرى، كما تتابع دخولي لمرحلة الدراسات العليا ايضا مساق اخر يدور حول سوسيولوجيا الفن بنظرياته بشكلها الاوسع، والمواضيع التي يتناولها على اختلافها، فتعزز الجانب النظري لدي ومعرفتي في هذا الحقل. وغيرها من المساقات التي كان للتطور المعرفي وتعزيز المهارات البحثية من خلالها سببا لِتشكُل الكثير من الاسئلة لدي، الكثير من الاسئلة التي تحتاج الى البحث عن اسبابها وتفسيراتها واليات حدوثها.

لذا كان للافتات المكتوبة على طريق بيت لحم– الخليل والتي تحمل الجمل الاتية " بدنا نعمل سلام في الشارع"، " في الشارع لغة مشتركة توحدنا "، احد الاسباب التي عززت شغفي بما هو مرئي بشكله النصي والصوري، واصبح تتبع الطرق في داخل الحيز المديني الفلسطيني او خارجه، اسماء المحلات، الملصقات الموجودة على الشوارع، الكتابات على الجدران في المخيم والقرية، على جدران المدارس والكنائس والمساجد، الاعلانات التي تعمل البلديات على تسويقها داخل هذا الحيز، اعلانات الافلام، والاحتفاء بالمناسبات الوطنية

---

[1] فوكو ميشيل، تر محمد سبيلا، نظام الخطاب، التنوير، ص4.

"، الجمل المكتوبة خلف السيارات، وغيرها احد العادات اليومية التي تضخم الاسئلة لدي بشكل يومي وتدفعني للبحث في هذه الاسئلة .

1.6 هدف البحث:

يهدف البحث الى تحليل الفضاء البصري المديني الفلسطيني واستقصاء الاستخدامات الاجتماعية للمادة البصرية التي يتم تقديمها للمتلقي الفلسطيني، ودور الفاعلين الفلسطينيين من المؤسسات الرسمية وغير الرسمية في تشكيل وضبط الحيز البصري للمتلقين، ويتناول هذا البحث البصريات المتمثلة في:

1. الكتابات على الجدران والتماثيل.
2. استحضار التاريخ القديم في الفضاء العام.
3. استقدام درويش.
4. الاستخدام المتحفي للفلكلور الفلسطيني في الميادين العامة.

كما يحاول البحث تقصي قدرة هذه البصريات على تشكيل خطاب فلسطيني مقاوم في السياق الاستعماري من جهة، والدلالات الاجتماعية التي تشكلها هذه البصريات للمتلقي الفلسطيني من جهة أخرى، وربط هذه التحولات في الميادين العامة بالسياسات الاقتصادية الاستهلاكية التي تعتبر الفضاء العام مجالا حيويا لعمليات العرض والطلب.

1.7 منهجية البحث:

ستعتمد الدراسة على تقنيات البحث الكيفي وذلك باستخدام ثلاثة من أدواتها التي تندرج ضمنه، وهي المقابلات المعمقة مع الفاعلين الاساسيين في الحقل الثقافي؛ رؤساء البلديات " رام الله، البيرة، جنين، نابلس، الخليل ‘‘؛ المهندسين، المعماريون، ولجان تسمية الشوارع، ومحاولة البحث عن السياسات المتبعة لدى هذه البلديات في تمظهر المواد البصرية في الحيز المديني.

ثاني تقنيات البحث كان تحليل الخطاب من خلال تصوير هذه المواد البصرية، " الصور، الكتابات على الجدران، التماثيل، اللوحات الفنية. الخ "، والبحث في دلالاتها السوسيولوجية والمعاني التي تقوم بخلقها للمتلقي في الحيز الذي وجدت فيه، وادوات استبطانها بين الناس، وربطها بالسؤال المركزي الذي تدور حوله الدراسة والذي يتعلق بمدى دلالة هذه المواد على الحالة الاستعمارية الفلسطينية وقدرتها على ان تكون ادوات مقاومة من خلال تذكير الفلسطيني بشكل يومي على عدم مشروعية الوجود الاستعماري الاسرائيلي في فلسطين من ناحية وتكوين خطاب مضاد من ناحية اخرى.

كذلك استخدمت الدراسة تقنية تحليل المضمون والتي ركزت على وحدتين الاولى: تحليل وحدة المفردة لتحليل النصوص في السياق البصري من خلال تتبع مفردات المقاومة البصرية في الفضاء المديني، والثانية: "وحدة الصورة" بالتركيز على الصور والتماثيل وربطها مع البحث من خلال قدرتها على التأثير في المتلقي الفلسطيني وضبط فضاءه البصري بإضافة أو اقصاء بعضها.

أضافة الى ما سبق سعت الدراسة الى محاولة تقديم قراءة سيميائية/ دلالية للرموز التي يتم تداولها في الميادين العامة، والبحث في قدرتها على تشكل طابع مقاوم من خلال دلالاتها المباشرة والتأويلية، ومن اجل فهم هذه التغييرات فقد تم فحص التغييرات التاريخية ودورها في اعادة تشكيل الفضاء البصري برمزياته المتنوعة وفقا للأحداث التاريخية المفصلية في فلسطين، لذا تتناول الدراسة مرحلة زمنية تمتد منذ قيام السلطة عام 1994 وحتى 2016. وذلك في بعض المدن الفلسطينية في الضفة الغربية المحددة بعد عام 1967، وهذا ليس من باب الدفاع عن "فلسطين المختزلة" وانما لعدم قدرة الباحثة على الوصول الى مناطق ال48، وقطاع غزة، وقامت الدراسة على اربعة مناطق او مدن في الضفة الغربية وهن " رام الله، الخليل، طولكرم، بيت لحم "، وقد اختيرت هذه المدن الاربع من اجل حصر اكبر لكل البصريات الموجودة في هذه المدن فلذا تم اختيار اربعة من المدن، وقد أحتلت رام الله مكانة اساسية في التحليل لأسباب ومنها قدرة الباحثة على مراقبة التغيرات بشكل يومي، بحيث قامت الباحثة بعملية الملاحظة المنتظمة لمدة ثلاثة اشهر للمدنية، وذلك ضمن الفترة الزمنية من بداية آذار وحتى نهاية أيار.

1.8 عينة البحث

قامت الباحثة بعمل 50 مقابلة، تركزت مع صناع القرار في البلديات وفقا لدورهم في عملية تشكيل الفضاء واخذ القرار حول التعبيرات التي وضعها في الفضاء المديني، كما تضمنت هذه العينة مجموعة من الفنانين الذين شاركوا في انتاج مجموعة من هذه التعبيرات، ومجموعة من المتلقين الذين يسكنون في المحافظات الاربعة التي يتناولها البحث، بتنوع في خلفياتهم الاجتماعية ومستواهم التعليمي وادوارهم المهنية، وهذا التنوع في معظم الاحيان لم يكن مقصودا، بحيث لم يتم الترتيب مسبقا لهذه المقابلات وانما كان الاساس في عملية اجراء المقابلات هو استعدادهم لعملها، وكانت تجرى هذه المقابلات بتواجد الباحثة في الميدان وحديثها مع الافراد وسؤالهم حول هذه التعبيرات .

1.9 صعوبات البحث

كانت هناك مجموعة من الصعوبات المرتبطة بطبيعة البحث كونه يستهدف اربع من المدن المتباعدة نظريا من حيث المسافة، وهذا كان يتطلب الكثير من التنسيق من اجل العمل على ترتيب مقابلات مع الاشخاص الذين تستهدفهم الباحثة في عملية التقصي الميداني، نظرا لانشغالاتهم وتواجدهم الميداني في محافظتهم في بعض الاحيان، هذا بالإضافة الى عدم رغبة بعضهم بعمل المقابلات لتشككهم

من قدرتهم على امتلاك اجوبة حول ما يتم السؤال عنه، ولذا اضطرت الباحثة للكثير من الترتيبات المسبقة، واحيانا ارسال الاسئلة بشكل مسبق، وفتح حوارات حول مجموعة من المحاور التي تود الاستقصاء عنها قبل مقابلاتهم بشكل شخصي.

كما ان التصوير في المدن الاربعة اخذت وقتا كبيرا لعدم امتلاك الباحثة المعرفة الجغرافية بهذه الاماكن، بالإضافة الى تنوع وتعدد التعبيرات البصرية داخل هذه المدن، وبالتالي كان يتطلب ذلك جهد مضاعف لتتبعها.

اما القضية الاساسية التي كانت تشغل الباحثة وشكلت نقطة تحدي لها، هي التفاعل العاطفي الذي كان يتخلل المقابلة، بحيث بعض المبحوثين بكى عند سؤاله عن معنى صور الشهداء بالنسبة له، بحيث أغلب المبحوثين تربطهم صلة من الصداقة او القرابة مع الشهداء الذين تذكروهم اثناء المقابلة، وهذا الانفعال أثر على سير المقابلة وعلى قدرة الباحثة والمبحوثين على تجاوز هذا الانفعال لصالح سير المقابلة، وشكل حالة من الاستنزاف العاطفي للطرفين على حد سواء.

1.10 الإطار النظري للدراسة: –

تنوعت الأطر النظرية التي تناولتها الباحثة في هذه الدراسة، هذا التنوع استدعاه التنوع المعرفي الذي تسعى الباحثة من أجل استقصاءه في الفضاء المديني للمدينة الفلسطينية، ,يتناسب مع حقل البحث الذي تتناوله، بحيث يتم تناول التعبيرات البصرية المتمثلة " بصور الشهداء، والميادين، والكتابات على الجدران " ومجموعة المحددات والبنى الاجتماعية، والرمزيات التي تعبر عنها وتعيد انتاجها عبر هذا الفضاء، وعبر مجموع المتلقين الموجودين داخله، وفق تحليل سوسيولوجي مرتبط بالإشكالية التي تحاول الباحثة التقصي حول سؤالها المركزي، ومحاولة لتحقيق المقولة الفيبرية المتعلقة " بالفهم" لهذه الظاهرة من خلال تتبع المعرفة التي تناولتها بالتحليل والتفكيك والحفر بمكوناتها المختلفة.

لذا كانت العودة الى النظريات التي حاولت تفكيك عنصر " الذاكرة" وآليات تَشكُلها ودور الفاعلين في استمرار ذكرى معينة واقصاء أخرى، وفقا لمجموعة من التصورات والمحددات التي تتبناها الدولة في خطابها الذاكراتي وعلاقتها مع الماضي، والرساميل المرتبطة بالفاعلين الاجتماعيين بحيث يستطيعون عبرها الانتقال بالذاكرة وفقا للفعل المرتبط بهم، بمعنى دورهم الاجتماعي في فضاء المكان الذي يشغلوه، هذا الدور النابع من سلطة رسمية او غير رسمية يحتلها هؤلاء الافراد في مكان وزمان محددين، ولربط الميدان باطار نظري تفكيكي، تستطيع الباحثة من خلاله التحليل، لذا عند هذا الجزء من الرسالة تم الرجوع الى كتابات بول ريكور، ايان سمن، وليس من باب الحصر ايضا ولكن هذا ما راته الباحثة بانه سيخدم الطرح النظري وربطه مع الميدان للمدينة الفلسطينية، بحيث تحمل التعبيرات البصرية في المدينة الفلسطينية مجموعة من الرموز الوطنية التي بقي فعلها حاضرا في الذاكرة الفلسطينية.

كما تم تناول مجموعة من النظريات التي انشغلت بتحليل الرموز، واهميتها، وتفكيك محتواها النصي والبصري، وايضا سلطتها الغير اعتباطية داخل الفضاء العام، وخطابها الخفي والمعلن، نظرا للرمزيات المتنوعة للتعبيرات البصرية في الفضاء الفلسطيني، فربط هذه النظريات بالميدان الفلسطيني جاء من اجل تبلور صورة أكبر ولتكون احد الادوات التحليلية التي تساعد الباحثة في فهم السياق الاوسع للرمز، تاريخيته، ولان الأطار النظري يوفر موضوعية لدى الباحث والتقليل من الادعاءات التي يمكن ان يقع بها التحليل، وتنوعت الاطر التي تم استخدامها كأدوات تحليلية ومفاهيمية سوسيولوجية ومنها بييربورديو، وميشيل فوكو، واطر فلسفية مثل رولان بارت وباشلار.

اما الجزء الاخير من الإطار النظري فقد تناول بالتفكيك الدلالات السوسيولوجية لهذه التعبيرات، وتأويلاتها من قبل الفاعلين الاجتماعيين، وتناول عناصر معينة من اجل هذه الدلالات مثل " المدينة" وهنا تم الرجوع لمجموعة من الكتابات السيميائية ل " جاك فونتاني، ريجيس دوبري، رولان بارت، محسن بوعزيزي" وغيرهم من المنظرين في سياقات واطر تحليلية متنوعة.

تحاول الباحثة عبر الاطار النظري تكوين قراءة تأويلية جديدة للعناصر المختلفة التي تتناولها الدراسة، وايضا الاستفادة من المعرفة التراكمية في المواضيع المطروحة للخروج بما هو جديد ومهم للبحث، وبما يساعد على تبني طرح نظري يخدم التحليل، ويساعد الباحثة في الوصول الى مجموعة من المعارف المتعلقة بالدلالات السوسيولوجية للتعبيرات الفلسطينية داخل الفضاء المديني، وسيكون واضحا في فصول الدراسة كيف تتم عملية الربط بين الاطر النظرية والميدان، والمحاولات المختلفة لضمان صيرورة علمية باستخدام مجموعة من الادوات المنهجية السوسيولوجية.

الفصل الثاني:

الميدان والتحليل.

مقارنة سوسيولوجية للرموز والدلالات في الفضاءات البصرية الفلسطينية في الانتفاضة "الاولى" و"الثانية".

يتناول هذا الفصل مجمل الاطار النظري للبحث، بحيث تم تتبع النظريات السوسيولوجية التي فككت الفضاء العام كمفهوم، ودوره وسلطته وخطابه الاجتماعي، واليات استبطانه من قبل الافراد، وايضا دوره في اعادة تشكيل الذاكرة، كما تم تتبع النظريات التي فككت مفهوم الرمز والذاكرة ودورها في تأويل المعاني وخلق خطاب جمعي للجماعة الاجتماعية، ودورها في تشكيل البنى الاجتماعية والتاريخية من خلال مجموعة من التعبيرات البصرية التي يتم اظهارها في الفضاء العام، ومن خلال تتبع تاريخي لهذه التعبيرات داخل الفضاء الفلسطيني لتحليل قدرتها على خلق خطاب مقاوم .

2.1 الاستخدامات الاجتماعية للتعبيرات البصرية في الفضاء الاجتماعي الفلسطيني.

أذن سيتم تناول مجموعة من العناصر الاساسية التي ترتكز عليها الدراسة، بحيث يتم تقديم نظري حول مجموع هذه العناصر والمتمثلة " بالفضاء، البصري، وعملية خلق المعنى" مع العمل على ربط هذه العناصر مع الميدان المتمثل في " المدن الفلسطينية" التي ذكرتها الباحثة في المنهجية، بحيث يتم تتبع التعبيرات البصرية التي تتناولها الدراسة في اربعة مدن فلسطينية، ويعتمد هذا الفصل على الطرح النظري من اجل تفكيك مجموع هذه العناصر والمعاني المتنوعة التي تحملها، بالإضافة الى تتبع تاريخي للتعبيرات البصرية المادية في المدينة الفلسطينية ورصد التغيرات فيها وفقا لمجموعة من الاحداث السياسية والاجتماعية، والسياسات الحيوية التي يقوم بها صانعو القرار في هذه المدن، وفق لرؤية " تاريخية وثقافية" تلتصق بالرؤية الدولاتية، بحيث يتم تتبع هذه التعبيرات، العمليات المختلفة التي رافقت القرار بظهورها داخل هذا الفضاء، والفاعلين المختلفين وادوارهم في هذا السياق، ولذا وقبلا سيتم الاعتماد على مجموعة من النظريات للحفر في عملية تكوين المعنى وآليات استدعائه داخل هذه الفضاءات، والبحث في النظريات التي تتعلق بالذاكرة الجماعية للأفراد وقدرتها على استدخال وخلق واستمرار احداث معينة في التاريخ الجمعي لهم.

فيَشغل الفضاء الفلسطيني[2] مجموعة من التعبيرات البصرية التي يتناولها البحث، بحيث تم توصيف هذا الفضاء على اعتباره قد يحمل الشكل الهوياتي الجديد للفلسطيني المعاصر، وحيزا للفاعلين الرسميين وغير الرسميين في اعادة صناعة الحيز المعياري الجديد واشكال المقاومة له، فعملية الفهم تفترض الغياب كحالة شرطية للفعل الاول، يتخلل الفعل الارادة الذاتية في تقاسم الغياب، ليضحى فعل التغييب اساسا له، ويلعب الزمن في هذه المعادلة دورا اساسيا في الاختفاء من مساحة الذاكرة التي يسعى القائم بالفعل تحديدها، ولا

[2] تقصد الباحثة في الفضاء الفلسطيني: النسق الاجتماعي ومجموع العمليات الحيوية، العلاقات الانسانية داخل مساحة مكانية محددة وهي المدينة الفلسطينية وهي الوحدة التي تتناولها الباحثة من أجل التحليل، بالتركيز بشكل اساسي على كل المواد البصرية التي يتم عرضها للجمهور في هذه المساحات المكانية.

يكتفي الفاعل بالتحديد فقط وانما بإحلال صيغ أخرى تغطي هذه المساحة، وتحييد سلطة الفراغ الذي يعمل على فتح مجال لإدخال ادوار مختلفة للاعبين تسعى السلطة الى اقصائهم في محاولاتها لفرض الهيمنة على الفضاءات العامة.

وفي فعل الاقصاء ذلك تسعى الذاكرة المختلقة الى استحضار الرموز من اجل اضفاء المعنى على مساحة الغياب، لذا تأخذ الرموز طابعا احتفاليا لان حضورها يرتبط بالذكرى لا بالوجود احيانا، واحيانا اخرى تسد الرموز فراغات المعنى في الفضاء العام، ليبقى اداة حيوية في تاريخ الشعب، وسلطة بصرية تسحبهم عبر الزمن الذي تغيب تفاصيل عتباته من الوجود الحالي للجماعات، وقد يتحول بعد ذلك الحق، والشرعية والتاريخ الى مجموعة من الرموز في الفضاءات العامة، تعبر عن فعل الحنين للماضي، والواجب الذي يقتضي عدم النسيان، وقد تفقد الرموز بهذا المعنى قدرتها على خلق حالة من المقاومة لتجييش الذاكرة نحو المواجهة. وكذلك فرض خطاب مناوئ للخطاب الانسحابي في الفضاء العام كما ان " اقساما كبيرة من الاثار العاطفية تصاغ اعتبارا من هذا التحليل الجوهري. فالانتظار على سبيل المثال هو " حضور مغيب". *بتعبير اخر انه يعرف " كغياب مستحضر" ، اي حضور اصبح محسوسا في حقل من الغياب"*[3]*، الغياب الذي يشكل باختفائه تهديد للظاهر، " لنتذكر أن مجتمعاتنا، الى يومنا هذا كانت واقعيا مكونة من الأموات أكثر من الأحياء. فخلال الاف السنين ظل الماضي والغور في الزمن طافحاً ومهدداً الحقل البصري، وظل المختفي يمنح للظاهر قيمته، فقد كان القريب والمرئي في نظر أسلافنا أرخبيلاً من بحر اللامرئي الذي له كاشفوه وتكهناته التي تصلح لتمثيله؛ ذلك أن اللامرئي أو ما بعد الطبيعة كان مجالا للخارق (فهو المكان الذي تأتي منه الأشياء واليه تعود). لذا كان من مصلحة الانسان التصالح مع اللامرئي بجعله مرئياً. والتفاوض معه وتمثيله وتشخيصه، اما الصورة فإنها تشكل هنا لا الرهان، وانما عماد التبادل والمقايضة في هذا التعامل الدائم بين الرائي واللامرئي."* [4]

بحيث يلعب الرائي هنا دورا اساسيا في عمليات التأويل للمعاني، ويشكل الحلقة التي تربط بين ما هو حقيقي وما يتم استدعائه لتكوين المعاني، فتشكل الحالة هنا عملية للتبادل يتم ضبط قواعدها من قبل القائم على خلق الحالة، ويتمثل هنا بالدولة ومؤسساتها المختلفة، فاذا كنا نطرح مسالة الفضاء العام كونه وسطا للعمليات المختلفة التي تتعلق بالذاكرة وهي الرهان للفلسطيني على مشروعية وجوده واسبقيته في صراعه مع المستعمر الاسرائيلي *" فلا نملك موردا اخر فيما يخص الاحالة الى الماضي سوى الذاكرة بعينها"*[5]، وهي المساحة لإعادة رسم الادوار والتاريخ في المخيال الجماعي للإفراد، فلا بد من تتبع للرموز التي يتم العمل على تمثيلها في الفضاءات العامة، وسياسات الدول في عملية الاستحضار تلك، " *ذلك ان السلطة الرمزية هي سلطة لا مرئية ولا يمكن ان تمارس الا بتواطؤ اولئك الذين يأبون الاعتراف بانهم يخضعون لها بل ويمارسونها"*[6]، فلا وجود للمعنى خارج السياق الاجتماعي الذي يشكله، والفاعلين

---

[3] فونتاني جاك، تر. على اسعد، سيمياء المرئي، دار الحوار، سوريا، 2003، ص30.
[4] دوبري ريجيس، حياة الصورة وموتها، تر فريد الزاهي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء،2013، ص 25.
[5] .ريكور بول، تر.جورج زيناتي، الذاكرة التاريخ النسيان،دار الكتاب الجديدة المتحدة، الصنائع،2009، ص55.
[6] بورديو بيير، تر. عبد السلام بنعالي، الرمز والسلطة، دار توبقال، الدار البيضاء، 2007، ص48.

الاجتماعيين الذي يقومون بتكوين نصه التأويلي وفقا لخلفياتهم الاجتماعية والثقافية وقدرتهم على حيازة ادوات الوصول الى معنى المعنى.

في اطار تناول الفضاء العام كونه أحد الادوات المفاهيمية التي تَتَبعها الدراسة، فلا يمكن اقصاء التناول النظري لبيير بورديو بحيث جاء الطرح النظري بان للفضاء مجموعة من الوظائف المتمثلة بالرمزيات التي تتموضع فيه؛ فلا وجود للفضاء/ الحيز العام بشكل اعتباطي، ولا يتم ترتيب مكوناته بصورة عبثية، وانما هي بنية من الرموز التي تعيد تشكيل الواقع، ورسم معناه المتخيل، *"لا يمكن" للمنظومات الرمزية" باعتبارها ادوات للمعرفة والتواصل، ان تمارس سلطة وتفرض البنيات الا لكونها تتحدد هي كذلك كبنيات. ان السلطة الرمزية هي سلطة بناء الواقع وهي تسعى لإقامة نظام معرفي"*[7]، هذا النظام المعرفي يلعب به عدد من الافراد، بحيث تأخذ الدولة مهمة التخطيط لشكل هذا الفضاء، والرموز التي تود اظهارها، لتدليل على القضايا التي ترى انه على المتلقين من الشعب ان يحتفظوا بها بذاكرتهم، والمؤسسات المختلفة التي تعد اليد اليمين للدولة في عملية الاقصاء والاظهار تلك، كما ان هناك اختلافا بين انتاج هذه السلسلة من الرموز، وهذا ما يخلق التباين بين هذه المجموعات الرمزية، "حسبما اذا كانت من انتاج الجماعة بكاملها، وبالتالي ما اذا كانت الجماعة تتملكها، او ما اذا كانت، على العكس من ذلك، من انتاج ثلة من لمتخصصين، او بكيفية ادق، من انتاج مجال انتاج وتوزيع يتمتع باستقلال نسبي. فمثلا، تاريخ تحول الاسطورة الى دين (ايديولوجية) لا يمكن ان يفصل عن تاريخ تكون ثلة من المنتجين المختصين في شؤون الخطب والشعائر الدينية، وأعني عن تاريخ نمو تقسيم العمل الديني، الذي يشكل بدوره بعدا من ابعاد نمو تقسيم العمل الاجتماعي، وبالتالي، التقسيم الطبقي، الذي يؤدي بين ما يؤدي اليه، الى ان يسلب اولئك الذين ليسوا رجال دين ادوات الانتاج الرمزي"[8]، ومقابل عملية السلب هناك عملية شرعنة لمجموعات اخرى في خلق ادوات الانتاج الرمزي من جهة، والرموز بكافة تمثلاتها من جهة اخرى.

ان البحث في المجال العام والدلالات المخفية التي تمثلها الرمزيات هو بمثابة البحث عن النصوص الصامتة واعادة تأويلها، هذا التأويل الذي يشكل مفتاحا لقراءة المجتمع بحيثياته المختلفة وخطابات مؤسساته الرسمية والخاصة، خطاب الدولة، هويتها، وصراعتها على كافة المستويات، فمن خلال دراسة الفضاءات المدينية في الواقع الفلسطيني بكافة رمزياته التي يمكن مشاهدتها بصريا من اعمال فنية وصور فوتوغرافية وكتابات وغيرها مما يشغل هذا الحيز هو السؤال الذي تدور حوله الدراسة، بحيث تنطلق من قدرة هذه الرمزيات على خلق خطاب جمعي متصل بالتاريخ ويتم تعزيزه عبر الذاكرة في ذهنية الافراد، ولذا تقوم المؤسسات المخولة للتدخل بهذا الفضاء بصناعة مجموعة من الرؤى الغير منفصلة عن الرؤية الجمعية للتاريخ، والقضايا الاجتماعية المختلفة داخل هذا الفضاء، وتلجأ للرمزيات في تخليد هذه الذكريات، وبعد حصر هذه الرمزيات سواء من الجداريات، الميادين، التماثيل، فان الرؤية الجمالية واستحضار المعنى من خلالها هو الحاضر لدى المهندسين المعماريين، والدوائر الثقافية والتجميلية في المؤسسات الرسمية، بحيث يتم التفكير بشكلها ومكوناتها بناءا

[7] بورديو بيير،المصدر السابق، ص49.
[8] بورديو بيير،المصدر السابق، ص54.

على رؤية جمالية تعكس القضية المطلوبة، لان الفن بتوسعاته المختلفة له قدرته على نقل صورة عن المجتمع وما يدور من خلاله عن طريق تحويل هذه القضايا عبر الفنانين والعاملين في هذا المجال الى ايقونات تحمل معان وتولد اخرى، وفي هذا السياق طرح بورديو ان " الفن يمثل احد الحقول المعرفية التي يتم فيها بناء نسق من العلاقات المتشابكة بين كل من الفنان وجمهوره وعمله[9]، واحد الطرق في الرؤية التي تختلف عن اللغة والادب كما و يشكل حقلا خاصا به يحمل استعارة عالية وقدرة بلاغية ايضا " ولئن كانت الاستعارة، عادة، حكرا على الشعر والادب عامة، فإنها تنسحب الان على مختلف انماط الحياة الاجتماعية . ففي ما نتداوله من خطاب يومي تكثيف للاستعارات التي تحيل ولا تقول، ما دام هذا الخطاب قامعا ومقموعا. فتكون الاستعارة حيلة ينسجها المخيال الجماعي" هذه الحيلة تعمل على تجاوزه وفرض خطابا معاكسا وفقا لرغبات ومصالح اخرى، كما ان الفضاءات الاجتماعية تمثل المكان الذي يستطيع من خلاله كافة الناس التعبير عن قضاياهم الجماعية وهذا ما يخبرنا به الميدان في الثورة المصرية مثلا، ولا يتخذ هذا الحيز فعل المفعول به وانما في حالات مختلفة يمكن ان يكون فاعلا يوجه الكثير من القضايا وفقا للخطاب الذي يحمله، وهذا تحديدا جزءا مهما في هذه الدراسة.

ان التحليل السوسيولوجي لمجموع العناصر البصرية في الفضاء العام لا ينفصل عن السياق الذي تنشأ فيه مجموع هذه التعبيرات، فشكل المدينة ومساحاتها الفارغة، شعبويتها ومجموع الاجراءات البيروقراطية لها دور فعال في هذه العملية، وفي تتبع ميداني لهذه التعبيرات ومقابلات مع صانعو القرار في البلديات، والمراكز التي تأخذ على عاتقها صناعة الفكرة، تصميمها، او حتى تمويلها، فان بعض هذه العناصر لا يتم وضعها الا بعد مجموعة من الاجراءات والمشاورات الرسمية، مثل الاضرحة والميادين العامة، او الجداريات حديثا، ولكن البعض الاخر مثل صور الشهداء لا يمكن لهذه المؤسسات ان تسيطر او تتحكم بفعل اظهارها بالفضاء العام، ولا يمكنها ان تتحكم ايضا بعملية اخفاءها من هذا الفضاء، لمجموعة من المحددات التي سيتم تناولها في الفصل المتعلق بصور الشهداء وتفكيك تموضعها في تلك الميادين. ويمكننا هنا الرجوع الى بعض الدراسات التي تناولت موضوع الصور كجزء من هذه التعبيرات وعلاقتها مع الفضاء الذي تنشأ فيه وتتفاعل معه وربطها مع سؤال البحث الذي يحاول تتبع قدرتها على خلق خطاب ذاكرتي تاريخي من جهة وقدرتها على تشكيل خطاب مقاوم من جهة اخرى داخل الفضاء المديني الفلسطيني، هذا الفضاء الذي يلعب دورا في تحديد من يقوم بإنتاج هذه الصورة ومن يقوم بعرضها بصريا للمتلقي والدور الذي تلعبه هذه المادة البصرية في حيزها فتتحول هذه المادة من فيزيائيتها لتقوم بدور حفظ الذاكرة الجمعية او كما يطرحها ايان اسمن ضمن الذاكرة وثقافة التذكر بشكل خاص وسؤاله الاساسي *" ما هو الشيء الذي لا ينبغي لنا ان ننساه كمجموعة؟ "*[10]، لنعيد السؤال ما هو الشيء الذي لا ينبغي على الفلسطيني ان ينساه ويضل حاضرا بذاكرته؟ وإذا كان الحديث عن الواقع الاستعماري وانعكاسه في الفضاء العام وفي الحياة اليومية الفلسطينية فربما تكون

---

[9] Bourdieu Pierre ;The Historical Genesis Of Pure Aesthetic ;the journal of Aesthetics and art criticism;vol.46;46.analytic aesthetics.1987 pp.201-210

[10] اسمن ايان، "الذاكرة الحضارية –الكتابة والذكرى والهوية السياسية في الحضارات الكبرى الأولى"، تر عبد الحليم رجب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص53.

المستوطنة، الحاجز، السيارة ذات اللوحة الصفراء، الآرمات والكتابة باللغة العبرية أحد المواد البصرية التي تشكل خطاب بالنسبة للإسرائيلي ولكن ما تحاول الدراسة تقصيه هو الخطاب المضاد او المقابل من الجانب الفلسطيني سواء من مؤسساته الرسمية وغير الرسمية من خلال تكوين هذه المادة وعرضها.

هذه المادة التي يتم تنظيمها من قبل الدولة والمؤسسات الرسمية التي تمثلها نظرا لمشروعية سيطرتها على الفضاءات المدينية بشكل عام، تخلق مجموعة من التساؤلات حول الدلالات التي يمكن ان تكشف الحقيقة " اذا كانت هناك حقيقة " تحاول السلطة اخفاءها او اظهارها، وما شكل الذاكرة التي تحاول ان تؤسس لها، وكيف يمكننا تبرير عملية الانتقاء للرموز والشخصيات الكارمزيتية وموضعتها داخل الفضاء، وما هي الاحداث التي تفكر بضرورة بقائها في ذهنية الافراد، على اعتبار ان الافراد وكما تم ذكره من قبل هذه المؤسسات هم الجمهور المستهدف لترسيخ هذه التعبيرات وسياقها الاجتماعي والتاريخي، وبالتالي لا يمكننا تناول هذه التعبيرات بسياق منفصل عن الافراد المتلقين لها، ومدى وعيهم للدلالات الضمنية والعلنية التي تحملها؛ هذه الدلالات التي يؤدي الكشف عنها الى قهر السلطة ف" لا مجال لقهر السلطة الا بكشف الاعيب العلامة، هي تخفي بعدها الاكراهي وسحريتها الداعية الى الطاعة [11]" . بحيث ان " الشارع بمختلف عناصره ومكوناته يمكن ان يقرأ قراءة نصية، يتقبله المار في شكل مقتطفات مجزأة خارج سياقها النصي التكاملي. ولا يرى ما يربط بين مفاصل الشارع " عناوين المحلات التجارية، تسميات الانهج والشوارع، الصور الدعائية او الاشهارية، الحراك البشري، الهندسة المعمارية. الخ " من روابط وقوانين ويعسر بلوغ القوانين المتحكمة في هذا النص مالم يدرك باعتباره كلا متكاملا اجزاؤه فيما بينها ". [12]

فعملية الفهم للدلات البصرية تخضع لعملية التأويل الضمني لها، وعزلها عن فكرة المقدس الذي يتحكم في التأويل حول عناصرها المختلفة، ولا يمكن للتحليل السوسيولوجي ان ينفصل عن السياق الذي نشأت فيه هذه التعبيرات، وعزلها عن التقديس، هذا من ناحية التحليل السوسيولوجي ولكن تبقى الدلالات للصورة بالتحديد تخضع لتأويل المتلقي، وهنا تتنوع الايحلات بشكل منطقي او غير منطقي، ولكنه يبقى خاضعا للخلفيات الاجتماعية لكل من المتلقين، فيطرح دوبري " يوجد المقدس في نظرنا، حيثما تنتج الصورة باتجاه شيء اخر غير نفسها. اما الصورة باعتبارها انكاراً للأخر، بل وحتى للواقع، فقد ظهرت بقوة في عصر ‘‘البصري" هذا الذي نزع عن الصورة طابعها المقدس متظاهراً بانه يكرسها"[13] ويضيف " الصورة ذات فضائل لأنها رمزية، أي أنها تعيد لحم وتكوين المشتت. لكن لكي يجسد الرمز أو يعيد التجسيد عليه بالرغم من الالية المنطقية للاكتمال، وان يحتسب في العتبة حضور شريك خفي. فمن

[11]بوعزيزي محسن، السيمولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2010، ص18.

[12]بوعزيزي محسن، المصدر السابق، ص26.

[13]دوبري ريجيس، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، افريقيا الشرق، الدارالبيضاء،2013، ص47.

يوحد يكون قد أحسن فعلاً. لكن وحدها الاحالة على البعيد أي على طرف ثالث ترميز تمكن صورة ما من اقامة علاقة معينة مع رائيها وبطريقة غير مباشرة بين الرائيين أنفسهم"[14].

ليضيف بارت الى ان الدلالات تبحث " بمعنى الاشياء التي لا صوت لها "حيث ان هذه الاشياء لا توجد للصدفة وانما تتمثل بالسياق التاريخي والاجتماعي" فالعلامة ليست معزولة، بل نتاج فعل تاريخي وسياق جغرافي ومعطى اجتماعي "[15] وبالتالي ترتبط مع المجتمعات بتطورها ورؤاها وكل قضاياها التي تواجهها وتؤثر فيها، وهي كما ذكرت تعبر عن سياسات الدولة التي تمثلها المؤسسات الرسمية والغير الرسمية على التوازي، ومرتبطة من جهة اخرى بالحداثة وتؤيلاتها بحيث ربط هابرماس الحداثية بالابتكار والجمالية ومحاولة الخروج عن المألوف فالفنان الموهوب هو " القادر على ان يمنح تعبيرا اصيلا لتلك الخبرات، التي يكتسبها في التعامل مع ذاتية غير مركزة، معتقة من ضغوط المعرفة والعمل "[16]، ليتجاوز بودريار ذلك ويعيد صياغة مفهوم الرمز بقوله " الرمز اقصى الواقع وحل محله، انه الواقع الذي لا واقع له يمكن تعيينه والامساك به، بعد ان دمرت المسافة التي تربط الواقع بالرمز، وهذا معنى الشبح الذي يلغي الواقع، ولا يبقى الواقع الا الرمز كلي القدرة" [17].

يخبرنا الميدان بتمفصلاته المختلفة بأن الرمز يأخذ طابعا عنيفا عبر مشروعية استخدامه الدولاتية، فمن خلال المؤسسات التي تقوم بتخطيط واعادة هندسة الفضاء العام لإعادة هيكلة الذاكرة والتاريخ، وابراز اهم العناصر التي يتم استقدامها للتشديد على فكرة الشرعية والوجود، واستمراريتها، بحيث يصبح الماضي بكافة ملحمياته في السياق الفلسطيني الاستعماري حاضرا من خلال مجموعة من الرموز التي تشكل حداثة وجودها تصادم وتقاطع مع الماضي، وبعد مدة من الزمن تأخذ طابع المألوف، وتنشأ علاقة من التكييف دون اثر للصدمة الذي يشكله الانقطاع الزماني والمكاني مع الحدث.

ان عملية خلق الذاكرة الجماعية للمجموعات البشرية في المجتمعات المعاصرة لا تنفصل عن فكرة خلق المعنى الوجودي لهذه الجماعات، فالذاكرة تحتفظ بالمعنى العابر للزمن، والعابر للرمز، وفي اطار حديثنا عن استدعاء المعنى فان هذا الاستدعاء يتضمن استدعاء للحميمية الذاكرة، ولإعادة اللحمة الزمانية لضمان عدم الانفصال عن الحدث الاهم في التاريخ الفلسطيني اي عملية الانفصال الاولى عن الوطن بشكله المادي، والتهجير القسري للسكان من مدنهم الاصلية في عام 1948، بحيث ولد الحدث كل تلك العلائقيات الرمزية، وبقى تشكل هذا الجسر التاريخي المتمثل "بالرمز" مرتبط بالآخرين سواء افراد او مؤسسات رسمية على اعتبارهم من يحملون ويحمون الرواية التاريخية، وارتباطهم بالجيل اللاحق الذي عليه الحفاظ عليه دون علاقة القرب بشكلها المادي، وانما علاقة القرب التي تفرضها الشرعية، والتاريخ، وخيم اللاجئين، أي اعتبارهم ذات واحدة على الرغم من تواجدهم في أماكن جغرافية

---

14 دوبري ريجيس، المصدر السابق، ص 47.

15 بوعزيزي محسن، المصدر السابق ص 17.

16 هابرماس يورغن، تر. جورج تامر، الحداثة وخطابها السياسي، دار النهار، بيروت، 2002، ص26.

17 نقلا عن محسن بوعزيزي، المصدر السابق، بودريار، ص25. Jean Baudillard, Simulacres Et Simulation, Debats, paris, 1971

متعددة، فشكل الذات بمفهومها الفلسفي والاجتماعي مرتبط بالأخر او بعلاقة الذات مع مجموع الاخرين المشكلين لها وبالتالي لا انفصال دلالي بين المفهومين على مستوى التشكيل وان كان هناك خلاف على آلياته، فارتبطت الذاكرة الجماعية بالحاضر والموروث الاجتماعي للماضي بدون انفصال بينهما ضمن صيرورة تاريخية تضمن عدم نسيان الماضي وتشكل الحاضر امتدادا له، تشكُل يتجاوز المفهوم الزماني الماضوي ليشمل ايضا دلالته المادية التي تعزز هوية الذات والجماعة من خلال الاحتفاظ بطقوس الجماعة المادية التي شكلت حياتهم الاجتماعية في ذلك الزمن، لاستحضار عنصر القدم في الدفاع عن الهوية الوطنية للجماعات او لرسم معالم هذه الهوية، هذه الهوية التي تأخذ طابع المقاومة في السياق الاستعماري الفلسطيني، بحيث يصبح الماضي المادي بكافة صوره عنصر راوي للحكاية الجمعية في علاقتها مع الارض تاريخيا وايضا من عناصر اثبات العلاقة بين هذه المجموعة والحق التاريخي المنوي دحضه واستيلابه من قبل المستعمر.

لا تقوم المعاني على تثبيت المادي بحضوره كرمز مثل المفتاح، وانما تتضمن عملية الاستدعاء تلك فعل الحنين فهو مرتبط بالذاكرة الجمعية للإفراد وفكرة الامل التي تحاول ان تستعديها من خلال التركيز على فعل التذكر من خلال الروايات المعاصرة للماضي بمكوناته وهذه ما طرحه ايان أسمن في تناوله لمفهوم الذاكرة بالتحليل "*فالذاكرة الجماعية تعمل باتجاهين: الى الخلف والى الأمام. فالذاكرة لا تستعيد الماضي وتعيد بناءه وتركيبه فحسب، بل تنظم أيضاً خبرة الحاضر والمستقبل؛ وهذا ليس من الصواب أن نقابل "مبدأ الذكرى" الذي يمثل الماضي "بمبدأ الأمل" الذي يمثل الحاضر والمستقبل: فكلاهما يستوجب وجود الاخر، ولا يمكن تصور وجود أحدهما دون وجود الاخر"*[18]، الأمل الذي يحمل شقين اساسين الاول يُمثل ما تسعى الجماعة لتحقيقه وفق مجموعة من الاجراءات العملية، والثاني الذي يعبر عن الحنين لما كان والذي يمكن ان لا يعود أبدا، ولكن صفته الجمالية، والذاكرة الحميمية التي يستدعيها تربي هذا الامل بالعودة او الرجوع او التقدم لما هو مبتغى، وعلى هذا تقوم السلطة ببناء خطابها بحيث يتفق مع التاريخ الجماعي للجماعة الاجتماعية، وتحاول ان تخلق رؤية شاملة له من خلال التعبيرات التي يتم انتقائها لتمثلهم، فمثلا ميدان " راجعين " على بوابة مخيم الامعري يُمثل مجموعة من الاطفال يتسلقون من اجل الوصول الى المفتاح، الذي اصبح جزء من الرموز التي يحتفظ بها اللاجئ كإشارة لعودته وانتصاره، وان هذا المفتاح سيتم توارثه جيلا بعد جيلا ليبقى هذا الحق راسخا حتى مع موت الجيل الاول من الفلسطينيين الذين تركو بيوتهم واراضيهم، لبقاء ثقافة التذكر لديهم حية،" فثقافة التذكر" تتعلق بالحفاظ على التزام اجتماعي فوق مستوى الفرد، أي ما يمثل التاريخ الاجتماعي للجماعة وبالتالي يجوز لنا في هذه الحالة أن نطلق مصطلح" *مجتمعات أو تجمعات ذاكراتية"، فثقافة "التذكر" ترتبط بالذاكرة التي تؤسس للجماعة "*[19].

وبالعودة الى ثقافة التذكر، وفي سبيل خلق مجتمعات ذاكراتية هناك مجموعة من الادوات الدولاتية التي تساعد في استمرار الذكرى وارتباطها بالسياق الاجتماعي للجماعات، بحيث تستقدم من الماضي مجموعة من الاحداث التاريخية وتحولها الى رموز، ولان البحث

[18] اسمن ايان، تر:عبد الحليم رجب، "الذاكرة الحضارية –الكتابة والذكرى والهوية السياسية في الحضارات الكبرى الأولى"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003،ص73.
[19] أسمن أيان، المصدر السابق، ص53.

يتتبع التعبيرات البصرية في الفضاءات المدينية، بحيث توجه الى مجموعة كبيرة من الافراد وفقا لمنظومة ذاكرتية منتقاة، فمن خلال هذه الرموز يتولد المعنى، ولا يمكن للرمز ان يضيف معنى في فضاء وهمي، وانما يحتاج لفضاء مادي يتم على اساسه تصنيفه كرمز قادر على التحرك داخل الذاكرة التاريخية للمكان، بحيث تعمل هذه الحركة على ربط ما هو حاضر بالماضي الذي على اساسه تتم عملية قراءة المستقبل ومن ثم صناعته، فالعودة للماضي يشكل نقطة الاطمئنان بالنسبة للجماعات، فالماضي في السياق الفلسطيني يتجاوز فكرة الزمان ليبسط الذاكرة على المكان المشتهى على حد تعبير درويش، فهو الامكنة التي يراها الفلسطيني من فلسطين ولا يستطيع الوصول اليها، وهو الامتداد العمراني، والجيران الجدد، والشوارع التي تغيرت معالمها، واللغة الدخيلة التي يعج بها الفضاء البصري لفلسطيني "48"، هو شواطئ البحر في يافا وحيفا التي ملئها سكان غريبو عن المدينة، او اصبح يملئها سكان غريبين عن هذه المدن وايضا عن الثقافة الموجودة، فترافقت عملية استعمار اسرائيل للأراضي الفلسطينية، افراغ لهذه المدن من سكانها، والاحتفاظ بأدواتهم المادية المتمثلة بالبيوت والمحال التجارية، وايضا مقتنياتهم وصورهم وكل ما يتعلق بهم، واستخدامه في تثبيت حق " المواطن الاسرائيلي" في هذه الارض او هذا المكان، وتبيات الامتداد التاريخي بينه وبين هذه الماديات لبناء ذاكرة وتاريخ وهمي حول المكان، والحياة الاجتماعية التي كانت او ربما ستكون، عبر استخدام كل التعبيرات التي تبرهن على يهودية المكان، واعادة تحويل الفضاء البصري ليمثل هذه النقطة تحديدا، ويعيد بناء الايديولوجيا او يقوم بخلقها للتناسب مع الفعل الاستعماري، هذا التحول البصري الذي اعتمد على الاحلال من خلال تفريغ المدن من سكانها وحياتهم وتاريخهم الاجتماعي، واستبدالهم بمجموعات بشرية من كافة الدول بالعالم ليحلو مكانهم ويعيدوا تطويع المكان وفضاءه البصري بما يتناسب مع فكرتهم المتخيلة عن الوطن " الام"، ليضحى الزمن بعد ذلك هو تثبيت الرؤية عن المكان، واستدخاله في ذهنية " الاسرائيلي" لتبلور صورة الوطن " الام" ليصبح التاريخ ماثل بشواهده المادية بصريا امام" المواطن" الجديد، وفي المقابل يشكل هذا السياق حيزا حيويا للمقاومة الفلسطينية، ففي انشغال الاسرائيلي بتأطير صورة الام بصريا فانه يتم مواجهته من قبل الفلسطيني بخطابه المضاد والذي في عمقه يعد دفاعا عن صورة الوطن الام المنتزع من قبل المستعمر، وكلتا المحاولتين تفرضان استخدامات اجتماعية مختلفة داخل الفضاء ذاته.

عملية المواجهة التي يخلقها المكان الجديد للفلسطيني تنطلق من الارتكاز على الزمن والمكان الغائب بحيث كانا رفيق الفلسطيني في لجوئه ايضا، عبر استحضار مجموعة من الرموز الدالة عليها " فلسطين"، بحيث لا يملك الفلسطيني المشتت في بقاع العالم واختلط بكافة الثقافات سوى " *الحفاظ على نمط ثقافي في علاقته اليومية، ونمط حياته وزيه، ونمط ومذاق طعامه، واحتفالاته، واتراحه، ونمط اغانيه واهازيجه، بحيث كان ذلك من العوامل المشكلة لهويته. رغم تغيير غالبية الفلسطينيين لأنماط زيهم، ما زال الفلسطيني يضع حطته على كتفه، وما زالت المرأة التي ترتدي الزي الغربي يوميا ترتدي الثوب الفلسطيني في المناسبات لتعبر عن هويتها، وما زال الفلسطيني، وبغض النظر عن مكان سكنه، يفضل اكلاته الشعبية ويتفاخر بها"* [20]، لتمثل الاغنية الوطن، تقف كل الذكريات على بوابات كلماتها، ويشعر الفلسطيني اللاجئ بانها يرددها في ساحة بيته حيث يتجمع ابناءه وجيرانه الذي لم يلتق بهم منذ تلك اللحظة

[20] كناعنة شريف، في الثقافة والهوية والرؤيا، تحرير اياد البرغوثي، 2007، ص 20.

التي فرقهم بها صوت الموت، الوطن المختزل هنا هو كل ما تبقى، هو الحالة التي تعيد ترتيب العلاقة مع الزمان والمكان، وتعيد ترتيب الحلول ليستطيع الفلسطيني تفكيك الحالة اللاطبيعية التي خلقها الاستعماري للحيلولة بينه وبين الوطن الام، فيمشي بشوارع يافا، ويرتاح تحت مظلة جامع الجزار في عكا، ويقضي صيفا ممتعا على شواطئ حيفا، ويطل على لبنان وسوريا ويقطع الاردن كما لو انه في زيارة خاطفة الى احد جيرانهم ويعود مساءا، فاستطاع الرمز في المخيال الفلسطيني ان يسترد الذكرى التي تركها الوطن المسلوب ويعيد رجاحة القضية الى صالحه، ليعود بعد لحظات ليستطدم بواقعية البصري، والمستوطنات التي بنيت بجانب قريته، والإسرائيليون الذي يستخدمون سريره الان، وبعتبة بيته في مخيمات لبنان التي تخبره بان هذا الوطن يسكن خياله، وان الطريق لازالت طويلة، وان كان اسم فلسطين يزين جدار بيت جارهم ومداخله، فتكشف الحقيقة عن خرافة الزمن السعيد كما يصفها درويش في قصيدته " لا تكتب التاريخ شعرا"[21]، فالزمان ليس هو اللاعب الوحيد، ولا يقتصر الفعل عليه وانما الفلسطيني خارجه وداخله وتائها في العبور.

2.2 البصري كوسيلة تعبير.

يمثل هذا الجزء من الفصل الثاني مقاربة نظرية لقدرة البصري برمزياته المتنوعة على تجييش الذاكرة الفلسطينية تجاه خلق خطاب جمعي واعي للقضية الفلسطينية، بحيث ينطلق هذا الجزء من تناول الكتابات الادبية والسوسيولوجية تجاه فعل التهجير، وايضا مراجعة لبعض الصور والملصقات التي تم حفظها في " أرشيف ملصق فلسطين" [22] والتي تعود الى سنوات مختلفة حتى قبل عملية التهجير في عام 1948، وهذه العودة الى الملصق من خلال هذا الفصل لا تهدف الى تكوين قراءة سوسيولوجية لمجموع الصور والملصقات في هذا الارشيف، وانما الى حصر الرمزيات المتعددة التي انطلقت منها هذه الملصقات والصور على اعتبارها ادوات للتعبير البصري، لضمان الوقوف التاريخي على الجزء الاكبر منها، وللمساعدة في التحليل السوسيولوجي لمجموع التعبيرات البصرية في الفضاءات المدينية الفلسطينية المعاصرة .

بحيث بدأ الانشغال بقضية التهجير الفلسطينية بعد ان اصبحت فكرة "العودة " المطلب الفلسطيني الشرعي والوحيد، وكل المؤامرات تبددت لتبدو الحقيقة واضحة بالنسبة للفلسطيني الذي تحولت خيمته الى جدران من الصفيح وشيئا فشيئا تحولت الى حجر في محاولة للتكيف مع هذا الوضع الراهن " المؤقت" الى تنتهي كل الحقب الزمانية، وبدا الحراك الشعبي والمؤسساتي بتناول قضية العودة بشكل جدي، ومحاولة ازالة التعمية عن المؤامرة التي أخرجت الفلسطيني من موطنهم الى بقاع مختلفة لم ينتموا اليها يوما، وفي هذا السياق يتناول البحث التعبيرات البصرية التي تم استخدامها لدفع الحراك الشعبي والثقافي والمؤسساتي والدولي تجاه القضية الفلسطينية.

---

[21] درويش محمود، لا تكتب التاريخ شعرا، http://www.darwishfoundation.org/printnews.php?id=643. تمت زيارة الموقع في كانون ثاني للعام 2016.

[22] يمكن الرجوع الى ارشيف الملصق الفلسطيني وتتبع الملصقات والصور لتكوين عملية فهم اوسع تجاه الرمزيات المتعددة التي تحملها، سواء كانت عن طريق الكتابات او عن طريق الالوان، او حتى الرمزيات التي يتم استخدامها .
http://palestineposterproject.org/ تمت زيارة الموقع في تاريخ تشرين الثاني من العام 2015.

ينطلق التتبع التاريخي للتعبيرات البصرية من الادعاء بعدم انفصالها عن الحالة الفلسطينية المقاومة، بل كانت جزء اساسيا ورافدا لما يحدث على الارض، وكانت الجدران والصور احد الادوات التي يستخدمها المناضلون للإعلان عن التصعيد او الاضراب، او اي قواعد جديدة تفرضها الفصائل لمقاومة المستعمر، فكان جزءا من هذه التعبيرات يدافع عن قضية الفلسطينيين اللاجئين لذا تعنونت الكثير من المواد البصرية التي تم نشرها بالفضاء العام " بالعودة"، وكانت الكلمة واضحة وتأخذ طابع فعل الامر بمطالبتها تلك، كما توجه الخطاب الى العالم لا الى الفلسطينيين فقط، او العرب، كون القضية هي قضية جماعية تهم العالم او المحاور المتعددة التي كانت سببا في وجود الإسرائيليين في ارض فلسطين واخراج الفلسطينيين من ارضهم، وكونها ايضا تمثل عدالة القضية وتعبر عن اختراق واضح لحقوق الانسان الذي كان يشكل قضية العالم الى اليوم، من ثم تحول الخطاب البصري ليبدو عليه طابع التذكر، بحيث أخذت المشاهد المكانية حيزا في اعادة تناول قضية اللاجئين والعودة، فمثلا تم استحضار دير ياسين وهي احدى القرى المهجرة للدلالة على حدث النكبة في التاريخ الفلسطيني، فجاء استخدام المكان للتأكيد على استمرار علاقة الفلسطيني المنفصل مكانيا بأرضه من جهة وتأكيد ملكيته له من جهة أخرى، بحيث غلب على المواد البصرية المنحى المقارن بين الحياة الهادئة التي كانت والمرتجى ان تعود مكانيا المرتبطة وحدث النكبة وما رافقه من قتل وتهجير في محاولة لإعادة النظر للحياة التي كانت سابقا مع وجود سكانها، واتخذت الملامح العربية المتعلقة بالعمارة وطبيعتها، والتفاصيل المكانية كما كانت عليه قبل التدمير، وبعض الملامح الاسلامية مثل المسجد لتثبيت الحق الفلسطيني الاسلامي العربي فيها، ولإعادة التأكيد على ملامحها العربية الفلسطينية ونفي الطابع اليهودي حتى مع محاولات المستعمر تحويل هذه المعالم، اي تم استخدام الشكل المعماري في المواد البصرية كأحد الرموز التي تدلل على طبيعية الحياة الاجتماعية التي تنسجم مع الطابع الفلسطيني المعماري.

في تحولات الخطابات البصرية في سياق المقاومة الفلسطيني بدأت الاحالة الى الرمز في المواد البصرية تبدو اكثر وضوحا، بحيث اصبح لا معالم واضحة للفلسطيني، ويبدو المشتت هو الدلالة على الحالة بحيث تهيم الوجوه في كافة الاتجاهات من عالم الصورة، ويستخدم الرمزي في التدليل على الواقعي مثل استخدام الخطوط السوداء بأشكالها المتعددة وانحناءتها، الاحالة الى المقاومة باستخدام كلمات نصية صريحة مثل " ان الوجود مقاومة"، او استخدامات تظهر فيها بعض الرموز الدولاتية مثل الكوفية او العلم، مع الحرص على " الثوابت الفلسطينية" والتي تمثلت بإحالات متعددة لقضية اللاجئين، والحرص على وجود الخيمة، وصورة التهجير، والترحال، والوجوه المتعبة، لتضمهم كلمة واحدة لتثبيت المعنى في الصورة وهي " عائدون" حتى مع التشتت والابتعاد وتبدل الملامح الى انه لازال الفلسطيني بكل بقعة في العالم يعرف نفسه من المكان الذي جاء منه، وحتى الفلسطيني داخل فلسطين عند ذكره للمكان يعود للتشديد على مكانه الذي سكنه اجداده، ويثبت لديه الامل العودة حتى وان بدى بعيدا، او شبه مستحيلا.

فلا زالت الاحالة الى المكان تعبر عن سياق مقاوم يرفض فيه الفلسطيني الاعتراف بان تلك الارض التي غادرها يوما لا تنتمي اليه او لا ينتمي اليها، وان هذا النضال هو جزءا من ثقافته واحد المحددات التي يعرف بها عن نفسه ويبرر تواجده في مكان اخر غير الارض التي ولد عليها، يقول فيصل دراج: *" تتعرف الثقافة الفلسطينية بتاريخ كفاحي متراكم، قوامه استعادة الوطن الذي كان، والبرهنة على ان " ما كان" قابل للاسترداد. ومع ان التعريف يمر على " الارض التي أورق فيها الحجر" كما قال محمود درويش، فانه يبدا من "*

القضية" قبل ان يشير الى المكان المشتهى، ذلك ان معنى الوطن من معنى الانسان الذي يدافع عنه" ، ويتخذ الدفاع هنا الكثير من الدلالات والايحاءات التي يقتضيها الواقع اليومي للإنسان الفلسطيني.

هذه التعبيرات البصرية تم استمداد رمزياتها من خلال الواقع الاجتماعي، السياسي، والتاريخي في تلك الفترة، وايضا المكونات الاساسية للثقافة والهوية الفلسطينية، وهذا ما يفسر ظهور الثوب والكوفية في اغلب الملصقات والصور كونها أحد الرمزيات التي يعرف من خلالها الفلسطيني ذاته في سياق استعماري، فنجد هذه الرمزيات حاضرة في الشوارع، في تصميم صور الشهداء، وفي عملية الاحتفاء بهم، وتناولت الادبيات الفلسطينية العديد من الاسئلة حول الهوية الفلسطينية ومكوناتها، وما العوامل التي تشكلها؟ وضمن هذا السياق يطرح دراج تساؤله في مقال له حول الهوية والذاكرة من هو الفلسطيني، نظرا للتشتت بكل بقاع العالم، بعد كل هذه السنوات على مرور النكبة اصبح هناك اجيالا مختلفة لا تحمل ذاكرة مادية فعلية عن المكان الذي كان، واعادت تشكيل بنى ضخمة من الذكريات في الاماكن التي ولدت وعاشت فيها، سواء كانت في المخيم داخل وخارج فلسطين، او في اي مكان بالعالم، فما هو تعريف الفلسطيني بهذه الحالة؟، وهل يستطيع التاريخ تثبيت مرجعية حقيقية للفلسطيني الذي يعيش حياة رغدة في اي دولة من العالم، وهل العودة ارتبطت بالمأساة المستمرة لمن لا يستطيعون ان يحسنوا من ظروفهم المعيشية.

وان بدى هذا مختزلا جدا ولكنه محاولة لفهم تصور بعيدا عن الارتباط الفعلي للمكان لإعادة التأكيد ان الارتباط جاء لفكرة " فلسطين" التي سلبها الاستعمار " من هو الفلسطيني؟ أهو الذي ينتمي إلى عائلة فلسطينية الأصول؟ التعريف، ظاهرياً، صحيح لكنه، في جوهره، غير صحيح على الإطلاق. ذلك أن خصوصية الوضع الفلسطيني تفرض تخصيص تعريف الإنسان الفلسطيني. فلا الأصول ولا الجغرافيا ولا التاريخ، الذي هو ظل الجغرافيا، يمثل شيئاً ذا بال في تعريف الإنسان الفلسطيني، طالما أن فلسطين الفلسطينية القديمة قد دُمرت ملامحها، وأن فلسطين الفلسطينية القادمة مشروع مستقبلي. يفرض هذا التصوّر تأكيد أمرين: إن الفلسطيني هو الذي لا ينتمي إلى فلسطين، بالمعنى الجغرافي، بل إلى القضية الفلسطينية، من حيث هي قضية ثقافية ـ سياسية. ففلسطين بالمعنى المجازي، هي ما عاشه أهلها منذ عام 1948 حتى اليوم، وفلسطين، بالمعنى الفعلي، هي تجربة الفلسطينيين الموزعة على الشتات والمنفى والصبر والمجالدة والكبرياء، والتضحية وعلى إتقان «تجربة الانتظار» في جميع الفصول، الذي يعني أن الظلم الذي لحق بالفلسطينيين لن يدوم"[23].

كما ان عملية التحليل لمجموع الرمزيات من خلال الصور والملصقات التي تمت ارشفتها في " ارشيف الملصق الفلسطيني تظهر تشابك التجارب الاستعمارية ومحاولة الوقوف للتحرر واستعادة الامل، ونستطيع ان نأخذ النموذج المتعلق بالتجربة الفيتنامية التي استمرت لقرن وأكثر قليلا، بحيث تشابك الفلسطيني والفيتنامي من خلال الصورة بالحديث عن تجربتهم بصريا. وما حاولت قوله هذه الصورة المتعددة التي تم الرجوع اليها ان القوة لا تعتمد على السلاح وحده في انتهاء تجربة الاول، واستمرار تجربة الاخر، ولكن النهاية لهذا الطريق

[23] دراج فيصل، الهوية والذاكرة، 2011، http://palestine.assafir.com/Article.aspx?ArticleID=2078. تمت زيارة هذا الموقع في أيلول 2015.

واحدة وان كان للتاريخ والجغرافيا تداعياتها الخاصة في كلا المكانيين، على الاقل هذا ما نستطيع تحليله من خلال الصور التي تم ارشفتها والتي جمعت بين التجربتين.

كما ان هذه التعبيرات البصرية استحضرت الوطن على هيئة المرأة الام، الوطن الجامع، والمتتابع الولادة، بحيث لا ينتهي الوطن عند الحدود المختلفة وانما يبقى ممتدا عابرا للجغرافيا والزمن في أن واحد، مع الالتزام برمزيات الوطن المتمثلة بشجرة الزيتون، والترحال، والمفتاح، ويدعي فيصل دراج عدم انفصال بين الرموز والوعي في عملية تشكيل الهوية بحيث يقول *"لا ينفصل وعي الشعب عن الرمز الذي يرى فيه ذاته، جاء ذلك عن تصميم وإرادة أو أتت به صدفة تاريخية صيّرته عرفاً، ولا ينتقل الشعب من وعي إلى آخر إلاّ بانفصال عن الرمز واستقدام رمز جديد. فالإنجليزي يرى رمزه في (البحر) الذي ينقله من جزيرة صغيرة إلى أرجاء العالم كله، والهولندي ساكن الأرض المنخفضة يطمئن إلى رمز (السد)، والألماني يرتاح إلى رمز (الغابة الكثيفة)، التي تتمتع بالقوة والاستمرار والتجدد الذي لا عشوائية فيه. والرمز في هذا كله كثافة تاريخية وقوة ملهمة موحية وعُرْف يقبل به البشر دون مساءلة، ذلك أن للموروث سطوة تطغى على غيره. والسؤال هنا: إذا كان استقرار الرمز مرآة لأمة مستقرة، لم يعبث بها الدهر ولم تسقط عليها صدفة غير متوقعة، فما مآل الرمز لدى شعب اقتلع من أرضه ولم يعامله الدهر بطراوة قليلة أو كثيرة؟"* [24]

هذه النسخ المصغرة عن الاصل لا تعد بديلا عنه تحت أي من الظروف وانما في هذا الظرف الاستثنائي الطويل الاصطناعي تعتبر هذه احد الادوات التي يتم من خلالها استحضار الارض والتحايل على الزمن، وتستخدم الباحثة هنا مفهوم بورديار حول " ترميم نظام مرئي" بمعنى ان كل محاولات الاستحضار لهذه الرموز هي شكل من اشكال تخزين الماضي في وضح النهار، فنحن *" بحاجة الى ماضي مرئي واستمرارية مرئية واسطورة مرئية للأصل، ما يطمئننا حول نهاياتنا، وذلك لأننا لم نفتقد لها ابدا"* [25]، مستطرد بالحديث عن المسرحية التاريخية التي رافقت استقبال المومياء في مطار "اورلي" ويؤكد بان الاستقبال لمومياء *"رغمسيس لم يكن لأنه شخصية عظيمة في عالم الاستبداد والحروب الطويلة وانما " انطلاقا من هذه العظمة الميتة التي تسعى الى استتباعها، تحلم بنظام ما كان له اي علاقة بها، وهي تحلم به لأنها قضت عليه نبشته من قبرها كماضيها بالذات"* [26]

كما يحمل الرمز ابعادا سلطوية عنيفة في السياق البصري، بحيث لا يتم اختياره من قبل المجموع ليمثلهم وان كان مستمد من تاريخهم المشترك *"السلطة الرمزية هي سلطة تابعة، شكل من اشكال السلطات الاخرى، تخضع للتحويل، واعني التجاهل والقلب والتبرير، ولا يكون في مقدورنا ان نتفادى الاختيار الضيق الذي يجعلنا نتبنى اما نموذج الطاقة، فنصف العلامات الاجتماعية كما لو كانت علاقات قوة وتغلب، او النموذج السيبرنطيقي الذي يجعل منها علاقات تواصل، الا شريطة وصف الخصوص، في عملية الاخفاء والقلب التي*

---

[24] دراج فيصل، تعددية الرموز الثقافية الفلسطينية، 2014، .http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2014/04/12/326203.html

[25] بورديار جان، تر: جوزيف عبدالله، المصطنع والاصطناع، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص 57.

[26] بورديار جان، المصدر السابق، ص57.

تحقق تحولا جوهريا لعلاقات القوة والتغلب، عاملة على تجاهل ما تنطوي عليه من عنف، وعلى الاعتراف به في نفس الوقت، محولة اياها الى سلطة رمزية قادرة على التأثير الفعلي دون بذل للطاقة"[27]

كما ان هذه الرموز تحتاج لوعاء تنضج به من حيث التأويل والاحالات، فالناظر او المتلقي لا يتم اقصاءه عن السياق الذي تقوم المؤسسة بإنتاجه، لأن الفرد " المتلقي" هو من يقوم بصناعة هذا المعنى، وضمان استمرارية فعاليته بحيث يقوم النظر بالنسبة لبيرجر جون على علاقة تبادلية بين الناظر والمنظور إليه، علاقة تجعل من الناظر موضوعاً للنظر، من رحم هذه العلاقة تنشأ الصورة في الذهن؛ الصورة هنا مجرد علاقة داخلها ومن خلالها تتمثل الأشياء المادية في الوعي بما هي صورة ذهنية تحمل رسالة/ معنى. في لحظة إعادة إنتاج طبق أصل، أو تمثيل مشابه لشيء أو كائن–مادة–تتشكل الصورة المادية عن وحول الأشياء، معتمدةً الحواس في توليدها المعنى، ومتجسدةً في لغة رمزية لها قواعدها وقوانينها." *بذا؛ فإنّ الصورة بنية بصرية بامتياز، تجسد طريقة في النظر. هي توقف المكان زمانياً، كما أنها بلاغة ما قصّرت عنه اللغة بما هي نسيج متواشج من الإدراك والثقافة والجمال والسلطة والتاريخ. الصورة أرشيف، شهادة على كيفية رؤية الفرد للأشياء والذوات."* [28]

كما ويضيف بان "كل الصور هي من صنع الإنسان"، إذ الصور منتج إجماعي تعكس طريقة في الرؤية تماما كما تتلقى رؤى الآخرين المنشبكين في علاقات اجتماعية وقيم أخلاقية تحكم وتتحكم بتلك الرؤى، "*وهذا بالضبط ما يمنح اللوحات أهميتها الاجتماعية والنفسية." تنطوي الصور على بُعد تاريخي، فهي تخبر شيئا عن الماضي أو هي قنطرة عبور الحاضر(ين) نحو الماضي وفهمه*"[29]، فاذا كانت مهمة الملصق بشكله الصوري او النصي عكس الواقع فانه بكثافة المشاهد التي يستعرضها يبقى قولا لما كان، وتصويرا لزمان ومكان محددين، وتبدو فيه الاحداث اقل وطئة " *لتفسخ الأجسام شكلان: بالرطوبة والجفاف، وبالتمييع أو الاحراق. بيد أن أفظع شيء يمكن أن يراه الانسان هو القذارة والاشياء الهلامية، أي تلك الكتلة المتعفنة المشوهة. انها الدنس الذي لا يمكن اصلاحه. فالصورة المادية، باعتبارها النظير المضعف، تحميني من تلك الفظاعة ومن المشهد الصاعق للتعفن، يقوم الحجر بإخفاء المتعفن بالصلابة، ويتسامى عن الحقارة بالرخام والحجر الزجاجي. أما النصب فانه يهذب الشر بحضوره المشهدي، انه تطهير بصري* "[30].

الفضاء البصري لا يتم تحليله من منطلق الفراغ، والملصقات والصور والكتابات والتماثيل تحتاج لمجال عمومي يحتويها ويعرض كافة تناقضاتها، هذا المجال الذي يتم صناعته من قبل المؤسسات الدولاتية المتعددة، في محاولة لترتيب المرئي، واضفاء المعنى على ما يتم استعراضه في مشهد تضبط كافة جوانبه من اجل ضمان ولاءهم " *وبحكم ان النظام السياسي الذي انتجته الدولة الحديثة في حاجة، دوما، الى ولاء الجماهير فهو يبحث بالضرورة عن اساليب متعددة لإضفاء المشروعية على مؤسساته. وهذه المشروعية يتم تداول عناصرها داخل قنوات المجال العمومي بكل ما يتضمنه من تعبيرات متصارعة، ولكن أهم شيء بالنسبة لهابرماس، هو الاعتراف بالجميع داخل مجال عمومي ذي طبيعة سجالية. فهذا المجال حل محل المجتمع المدني في المجتمع الصناعي المتقدم، وأصبح الجمهور بتعدد*

---

[27] بورديو بيير، مصدر سابق، ص54.
[28] جون بيرجر، طرق في الرؤية، تر رضا حسحس، وزارة الثقافة، دمشق 1994،ص35.
[29] جون بيرجر، مصدر سابق،ص37.
[30] دوبري ريجيس، حياة الصورة وموتها، تر فريد الزاهي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء،2013، ص23.

كل التناقضات التي تعبر عن المجتمع الحديث، وبالرغم من تحكم البورجوازية في اليات المجال العمومي فان الراي العام في وجوده الواقعي والمتخيل، أصبح يشكل بعدا رئيسيا للمشاركة الجماعية في اتخاذ القرارات"

لا تقوم التعبيرات البصرية باستدعاء الماضي فقط في السياق الفلسطيني وانما في محاولة لتثبيت ما كان في مخيلة الافراد، ولضمان نبض الذاكرة الفلسطينية بالأحداث التاريخية التي مرت به، وللتأكيد على الادوار المختلفة التي خاضتها الاطراف المتعددة، وضمن هذه المحاولة الواعية لتأطير التاريخ وفق تصور الجماعات صانعة القرار على المستوى الرسمي فان هذا الموضوع بالتحديد ان "خلق الذاكرة الجماعية" للمجموعات البشرية في المجتمعات المعاصرة اصبحت من القضايا الجدلية في الدراسات الحديثة، بحيث ان تشكل الذات بمفهومها الفلسفي والاجتماعي مرتبط بالأخر او بعلاقة الذات مع مجموع الاخرين المشكلين لها وبالتالي لا انفصال دلالي بين المفهومين على مستوى التشكيل وان كان هناك خلاف على الياته، وارتبطت الذاكرة الجماعية بالحاضر والموروث الاجتماعي للماضي بدون انفصال بينهما ضمن صيرورة تاريخية تضمن عدم نسيان الماضي وتشكل الحاضر امتدادا له، تشكُل يتجاوز المفهوم الزماني الماضوي ليشمل ايضا دلالته المادية التي تعزز هوية الذات والجماعة من خلال الاحتفاظ بطقوس الجماعة المادية التي شكلت حياتهم الاجتماعية في ذلك الزمن لاستحضار عنصر القدم في الدفاع عن الهوية الوطنية للجماعات او لرسم معالم هذه الهوية، هذه الهوية التي تأخذ طابع المقاومة في السياق الاستعماري الفلسطيني، بحيث يصبح المادي الماضي بكافة صوره عنصر راوي لحكاية الجماعة في علاقتها مع الارض تاريخيا وايضا من عناصر اثبات العلاقة بين هذه المجموعة والحق التاريخي المنوي دحضه واستيلابه من قبل المستعمر وقلب الرواية لصالحه.

فتخبرنا كل تلك الرمزيات التي تم تتبعها في الصور والملصق الفلسطيني بان هناك ثلاثة انماط مختلفة تندرج كل مجموعة منها

فالنمط الاول: -من الرمزيات له علاقة بمجموع الرمزيات التي تعبر عن الهوية او الرموز التي يعرف بها الفلسطيني نفسه مثل الكوفية، والثوب الفلسطيني.

اما النمط الثاني: -يتمثل بالرمزيات المتعلقة بالتهجير، مثل المفتاح، الخيمة، الاحياء المقدسية، القدس، المخيم.

اما النمط الثالث: -فيتمثل بدمج بين الرمزيات الفلسطينية ورمزيات التحرر هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى في عملية استدعاء التجارب العالمية في التحرر والتأكيد على نهاية الاستعمار.

بحيث يتناول هذا البحث التعبيرات البصرية (التماثيل، اللوحات، المجسمات، والاستخدامات التجارية) والاستخدامات الاجتماعية لها في السياق الفلسطيني ولذا كان من الضرورة عمل هذه القراءة السريعة لبعض التعبيرات البصرية الخاصة بالنكبة وتتبع تطورها لفهم التغيرات على الفضاء البصري الفلسطيني المعاصر.

الفصل الثالث:

الاشكال الجديدة لإعادة هندسة المدينة من خلال صور الشهداء، التماثيل والميادين العامة، الجداريات.

1. الصورة في منطقة رام الله، صور الشهداء وانخراطها مع الفضاء العام/ كانون اول 2015.



يُمثل هذا الفصل اضاءة مرتكزة حول التعبيرات البصرية في الفضاء المديني الفلسطيني، من خلال تتبع صور الشهداء، التماثيل والميادين العامة، والجداريات وربطها مع النظريات التي تناولت هذه العناصر بالتحليل، في محاولة لتشكيل فهم حول هذه التعبيرات والاجراءات والسياسات المتعددة في صناعة هذا الحيز المعياري الجديد، وسياسات الانضباط للفضاء المكاني/ البصري والاليات التي يتم من خلالها اعادة انتاج الرمزيات وتشكيلها داخل هذه الفضاءات.

3.1 المدينة كفضاء يعيد انتاج تعبيرات التمثيل البصري.

عبر التسلسل الذي تتخذه الاطروحة يتجلى البصري في الفضاء الفاعل، بحيث تشكل المدينة احد هذه الفضاءات التي تمكن البصري من تكوين هوية خاصة لها لونها وشكلها وبنيتها الاجتماعية في تعريفها كوسيط يستطيع خلق حالة من الفرادة على المستوى الفيزيائي من جهة، ونقلها الى الحالة الواعية من جهة أخرى، ولان المدينة جامعة بالمعنى الاجتماعي حيث تجتمع فيها كافة العمليات الحيوية والانشطة على الصعيد الاقتصادي والسياسي والاجتماعي، فهذا الفضاء المكاني المتشابك نهارا ويعاني من حالة الانفكاك ليلا متزامنا مع حالة التسارع والتضخم على مستوى البنية والمنظومة والعلاقات التي تجمع بينهما، الفضاء الذي يجمع بين السلطة بمفهومها القانوني والشعبي على الرغم من تراتبية نصيته وقدرته على ضبط هذه العلائقية بما يخدمه ويحقق الرغبات الخفية للسلطة التي تقوم بخلق هذا الفضاء واعادة تشكيله عبر الرمزيات التي تتخيلها، وتمررها عبر المكان بصيغتها المكثفة القادرة على تشكيل وعي جمعي يخترق الافراد

ويحاول تشكيل خطاب يشبهها ضمن حالة من الانقطاع الدلالي مع ما تمثله هذه الرمزيات، او ارتباطها بمعاني تأويلية تشير الى المعنى الحقيقي ولا تستدعيه، او تستدعيه دون ضمان تشكل حالة واعية من الانعكاس التاريخي للفعل او الحدث الذي كان لجعله فعلا حاضرا بالمعنى الانعكاسي الذاتي لدى المتلقي .

المدينة كموضوع مفرغ تعبر عن مساحة مكانية تحدث من خلالها مجموعة من التفاعلات الحية وعمليات التبادل الثقافي بين الذوات البشرية، فضاء هوياتي جامع، يمر على الذاكرة ويستحضرها وينتقي من هذا التاريخ الممتد قبل تشكلها او اثناءه او بعد مضي فترة طويلة على وجودها تبقى المدينة جسرا ذاكراتي يعيد ما ترغب به السلطة وتصمت عما لا ترى به السلطة حالة جماعية قادرة على التماهي مع الحالة الذاكرتية التي تحاول الابقاء عليها حية عبر مجموعة من الرموز التي توجدها، فيعج الفضاء العام لبرلين بمجموعة من المتاحف التي تحاول توثيق صورة المدينة عبر مجموعة من الحقب الزمنية لتبقى هذه الصور راسخة بذهنية الاجيال التي كانت والتي ستكون فيما بعد.

المدينة " *خطاب، وهذا الخطاب لغة حقيقية تتحدث المدينة الى سكانها، ونحن نتحدث الى مدينتنا، المدينة، حيث توجد، لمجرد اننا نسكنها، نعبرها، ننظر اليها، لكن المعضلة ان تنشئ من المستوى المجازي الخالص عبارة مثل " لغة المدينة" انه لمن السهولة بمكان ان نتحدث مجازيا، عن المدينة، كما تتحدث عن لغة السينما او لغة الازهار، اما الطفرة العلمية الحقيقية. فلم تتحقق الا حين يكون بإمكاننا الحديث عن لغة المدينة من غير مجاز* " [31]، بحيث يحاول بوعزيزي قراءة المدينية التونسية من المنظور البارتي[32] ويصنفها كفاعل حقيقي له خطابه وصوره وتمثلاته الهوياتية والسيميائية التي تخلق حالة من التفاعل مع الذوات البشرية وفقا لمنظوراتهم الخاصة، فيسهب بوصف المدينة ككتابة وعلى المتنقل فيها قراءتها بحسب تأويلاته الخاصة، قراءة هذا الخطاب عبر المخزون الذاكراتي الذي يستطيع تحييد الرمز احيانا او التعاطي معه في احيان اخرى، وفقا للتجربة الزمانية التي يتم بنائها مع المكان، والتجليات اليومية التي يحتفظ بها الافراد مع المدينة كنص مكاني حاضر في التفاعلات اليومية، فنزع عن المدينة ماديتها وادخلها بسياق الفاعل المتحدث عن التجربة التاريخية والانية لهذا الفضاء، ضمن مساحة معينة تستغرق بكل تفاصيلها الحديث عن التجربة الانسانية القائمة على هذا الفضاء المادي، فهي الذات التي لا تموت ابدا وان تغيرت من شكل الى اخر او حتى تضخمت زمانيا ومكانيا فتبقى حية ناقلة لهذه التجربة، تتغير التفاصيل مع الاحتفاظ بقدر من الاصالة التي تعرف طابع المدينة وتشكل خطابها للإجابة عن تساؤلات المتلقي العابر لها بمنظومته وذاكرته الغير منفصلة عن المعنى العام .

ارتبطت المدنية تاريخيا بالتحولات الهائلة في المجتمعات، هذا التحول الذي شكلته البنية الاقتصادية من تضخم للصناعة التي كرسته بين مساحاتها والذي كان نتيجة ثورات تنويرية حصدت المدينة مخرجاتها واحتفظت به، وحولته لاحقا الى مجموعة من الرموز والدلات المادية عبر الاحتفاظ بمجموعة من الصور او النصوص التي تدل على تاريخ القيمة الحضارية التي تشهدها المدينة، ونظرا لهذه الصورة

[31]بوعزيزي محسن، مصدر سابق، ص193.
[32] نسبة الى رولان بارت نقلا عن محسن بوعزيزي.

الجديدة التي ارتبطت بالمدينة كان لابد من تغير طبيعة شكل العلاقة الانسانية للأفراد الذين يتنقلون بها، فتحول التضامن العضوي للأفراد في مجتمعاتهم الصغيرة الى تضامن آلي حسب المفاهيم الدوركامية، هذا الشكل من التعاقد الانساني حددته الطبيعة المكانية للذوات الانسانية ذاتها، فهم بمساحة ما ينتمون الى نفس الدم والعادات والتقاليد وينتمون الى منظومة انتاجية واحدة، وفي مساحة مكانية اخرى ضخمة يدخل بها مجموعة من الناس " الآخرين" الذين جمعتهم البنية المكانية وفقا لمجموعة من القوانين التي حددتها من اجل الحفاظ على شكل من العلاقة الرسمية فيما بينهم، هذه العلاقة التي تحددها المنظومة الاقتصادية بكافة تعقيداتها وارتباط هؤلاء الافراد بالمنظومة من حيث امتلاكها كوحدة انتاجية او كونهم جزءا منها او خارجها، وهذه الحالات بالتحديد تسطيع بشكل ما ان تنظم العلاقة مع المكان الضخم الذي يدعى " المدينة " .

ارتبطت الحالات التغييرية عادة داخل المساحات الاكثر تضخما من حيث عدد السكان والبنية الاقتصادية والثقافية المرتبطة بالمدينة، فهي تجمع لكافة العمليات الحيوية المرتبطة بالسلطة ولكافة مخرجاتها، فالنشاط السياسي مرتبط بالنشاط الاقتصادي والثقافي الذي ترتئيه الدولة في علاقتها الاشتباكية مع جمهورها، فحالة التعاقد القانوني الذي يغيب عن القرية احيانا نظرا لبعد المسافات وطبيعة الانماط الانتاجية والثقافية المرتبطة بها ربما لا يبدو واضحا في الحالة الفلسطينية، فتكاد ان تتشابه المدينة في بعض الحالات مع الحالة النقيض من حيث تدخل السلطة واعادة تشكيلها للفضاءات، ونظرا لان المدينة الفلسطينية بسيطة ومتماهية مع الحالة العامة للدولة، وكونها مدينة استهلاكية بالحد الاقصى، فلا وجود لمصانع ضخمة، وبنايات عملاقة، وحركة بشرية مليونية في الوقت ذاته لعدة اسباب يتخذ حجم المدينة ومحدودية سلطتها الذاتية جزءا منها، كما ان المدينة جامعة للفضاء الشعبي والرسمي، ولا يشكل غير المألوف الانساني فيها شكلا واضحا في العلاقات الانسانية بين الافراد، هذا من جانب، وربما نستطيع تناول مجموعة من المعايير التي تحددها التقسيمات الطبقية والاجتماعية القائمة على بناء العلاقة الاصيلة مع المكان، او على شرعية هذه الاصالة المتعلقة بالمنشأ والولادة والارتباط التاريخي مع المكان.

يشكل البصري دلالة اجتماعية ناطقة لها بعدها التاريخي ورسالتها السوسيوسياسية، ووجودها لا يمثل عفوية غير مرتبط بسياق المدينة التاريخي، فهي جزءا من الفضاء الاوسع لديها صوتها وقدرتها على الفاعلية في تشكيل خطاب اجتماعي دولاتي من خلال رمزياتها، فالعلامة " أخطر سكان المدينة " تتحرك وفقا لبنية اجتماعية تعتمد على مدى حضورها وابهاراها والقضية التي تشير اليها مجازا، فلا معنى للعلامة كمادة بصرية بدون الحدث الذي تمثله والتأويل الذي تحمله رمزياتها بهذه السياق،

ففي *" المدينة رموز اجتماعية مستخلصة من سيرورة التاريخ وسيرته، لا تكف عن استعمالها واستهلاكها، ولكننا لا نفهمها فيبريا، ولا نبني انساقا سيميولوجيا ولا نصفها فينومينولوجيا، لأنها بديهيات حياتنا اليومية، ويقينيات المعيش الاجتماعي، فلا نعيرها، لذلك، اهتماما علميا، الا ما ارتبطت بالكَم، على معنى احصاء مكوناتها، بشرا وحجرا وعمارة"* [33]، هذه الاشارة من بوعزيزي حول ضخامة

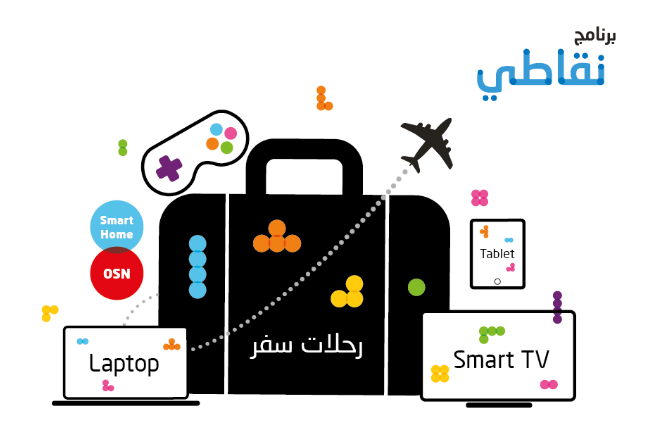
---

[33]بوعزيزي محسن، المصدر السابق، ص195.

الفضاء البصري ليستطيع ممارسة السحر على المتلقي بخطابه الجامع يحتاج الى حالة من الوعي الفردي والجمعي حول القضايا التي يفرضها هذا الفضاء، وايضا الضخامة الاعلامية التي تتشكل حوله، لذا يمكننا هنا ان نستطيع التميز بين نوعين من التعبيرات البصرية فأما تكون اعلانية تجارية او غير ذلك، فتحتل الاولى الصدى الذي تخطط له الشركات القائمة عليها وتبقى الثانية رهينة للحدث والفعل الذي اوجدته، ورهينة الزمن المار عليها، فبعضها يكون ساحرا لفترة ومن ثم يلعب الزمن دور الاخفاء والاعتام على هذه العلامات، لتصبح اقل حضورا ورؤية ويموت النص الذي شكلته حول ذاتها، والذي شكلته الذوات في علاقتهم معها العابرة للزمن والتاريخ والقضية.

وفي تتبع للفضاء البصري للمدينة الفلسطينية، فان البصري الاستهلاكي يملئ المدينة ويغطي كافة مساحتها، بحيث هناك ضخامة في الاعلان الفلسطيني وفقا لمجموعة من المنظومات الاعلامية في محاولة للتسويق لكافة الافكار التي تقوم الشركات بإنتاجها، ويختلف حجم وضخامة هذه الاعلانات مع ضخامة الشركة/ المؤسسة التي تقوم بصناعتها، فتغرق واجهات البنايات، اسماء المحلات التجارية بهذه البنية الاعلانية، وتعيد ممارسة الانضباط على الفضاء المديني من خلال استخدامها لخطاب شعبوي في اغلب الاوقات كمحاولة لأستخدال نفعيتها لدى الافراد من خلال اظهار الخطاب اليومي، كخطاب اعلاني وتقديمه لجمهور المتلقين داخل هذه الفضاءات بأشكال وصيغ مختلفة .

2. صورة من أحد اعلانات الاتصالات الفلسطينية، استخدام الخطاب الشعبي في السياسات الاعلانية الاشهارية/ ايار 2015.







كما أن المدينة باعتبارها شيئا " ذو فضاء فارغ ومساحات واسعة يجعلها تتحمل الامتلاء والاستعمال، وهذا الامتلاء واستخدامات الفراغ هو عنصرٌ من العناصر التي تتبعها الاطروحة، من حيث خلق هذه المساحة من الاستعمال واليات الضبط التي تحكمها، والاليات المراقبة التي تفترضها على الذات الانسانية التي تشكل هذا الحيز وأعطاءه المعنى، بحيث لا يوجد معنى للشيء " المدينة " دون اخضاعها للتأويل من قبل الافراد المتحركين فيها، المتلقين لكافة التعبيرات اليومية الحياتية التي تتضمنها، وايضا لا توجد هذه التعبيرات

في سياق اجتماعي يومي عبر مجموعة من التفاعلات بين المتحركين في المكان او من قبل احدهم وانما من خلال " السلطة " التي يكتسبها بعضهم في سياقات اجتماعية مختلفة وتسمح له باستخدام هذه الفضاءات لضمان رؤية ورسالة معينة للجمعي في الثقافة التي يأخذها هذا الحيز، بمعنى ان استخدام جزءا صغيرا من المدينة مساحة من شارع مثلا يخضع للعديد من الشروط التي تضعها السلطة المسؤولة عن هذا الحيز من المدينة، فالعربة الصغيرة التي يقوم صاحبها بوضعها بأحد الاماكن تخضع لمجموعة من الشروط اليومية التي تنظمها المؤسسة، سواء كان ذلك بضرورة التقيد بالمساحة المعطاة وفقا لمخطط متخيل من المؤسسة، والالتزام بدفع مبلغ مالي يومي يضمن للمستخدم شرعية ما للتصرف بهذا الفضاء ضمن ساعات محددة من النهار او الليل، بالإضافة الى التزامه بالقرارات التي من الممكن ان تتخذها المؤسسة تجاه هذه المساحة الصغيرة، فربما بعد مدة قصيرة تتحول الى مبنى تجاري، او مكانا لوضع مجموعة من اللافتات او شارع ما، وبالتالي المستخدم لهذا الفضاء ليس شريكا بالمعنى المفهومي بصناعة هذا الفضاء وانما يمارس عملا معينا ضمن هذه المساحة التي تقوم بصناعتها المؤسسة، وهذا بحد ذاته يعيد تصورنا عن المدينة كونها الفضاء الذي يشترك فيه مجموعة من الناس المختلفين من حيث الخلفية الاجتماعية والمهنية وايضا الحالة الثقافية، وموقعهم من السلطة السياسية، لهؤلاء الناس هدف مشترك بحيث تعتبر اداة *" لتنظيم الشعب انطلاقا من تشاور عمومي، ومن فضائه الحقيقي الذي يشمل الناس الذين يعيشون من اجل هدف مشترك، وفي مساحة جغرافية حيث يقيمون"*[34]، وهي " المكان الذي *" يسمح للجميع بان يصبحوا انسانيين، فهي الفضاء الذي يتخلص فيه الانسان من طبيعته الحيوانية"* [35] وهنا يمكننا الفصل بين قضيتين أساسيتين لتبنى مفهوم الفضاء المديني لاحقا، فالطرح الذي يتناول عمومية الفضاء المديني بمعنى امكانية حيازته لكافة الفاعلين الاجتماعيين من خلال تواجدهم الفعلي في هذا الفضاء او امكانية استخدامه، والطرح الاخر الذي يفرق بين الفعل الاجتماعي الذي يقوم به الافراد داخل الفضاء العمومي للمدينة، والمحددات الاجتماعية التي تفرضها هذه العمومية، بحيث يوجد مجموعة من القواعد الدولاتية والاخلاقية التي تحكم طبيعة هذا الاستخدام، والتي تختلف وفقا للمنظومة التي تحكم هذا الفضاء وطبيعته وحريته، فما يتمكن منه الفاعل الاجتماعي بفضاء برلين يختلف تماما عما يمكنه الفاعل في الفضاء المديني الفلسطيني، بحيث يعكس الفضاء المديني طبيعة حياة الافراد ويعيد تنظيمها انطلاقا من المعايير التي تحكم الحياة الاجتماعية لهم.

شكل العلاقة المتبادلة " *بين العام والخاص لم توجد، بل انها تلاشت بسبب ان المديني هو الانسان الجماهيري الذي لم يعرف كيف يحافظ على فضائه الخاص، لأنه من المستحيل اعتبار الحياة في المدن الكبيرة، حياة عمومية"* [36]، بمعنى ان لا يمكن تتم ممارسة الذاتي في الفضاء الكبير، فلا وجود للعلاقات الحميمية في هذا الفضاء، واشكال التعبير عنها يحكمها مجموعة من القواعد المرتبطة بطبيعة الفاعلين وخلفياتهم الاجتماعية والدينية والثقافية، بالحدود التي يفرضها النظام السياسي وطبيعته ومجاله الديمقراطي المتنوع، وتناول هذه

---

[34] دولافيكتوار كوينتين، تر: نور الدين علوش، مفاهيم المواطنة والفضاء العمومي عند حنة أرنت وهابرماس: استمرارية السياسي من العصور القديمة الى الحداثة، اضافات، العدد 22، 2013، ص 50.

د[35]ولافيكتوار كوينتين ، المصدر السابق، ص50.

[36] دولافيكتوار كوينتين ، المصدر السابق، 59.

القضايا برمزيتها او بمجموعة من الصور والجداريات محكومة ايضا بهذه المحددات والمعايير الاجتماعية المتعلقة بما يمكن والغير ممكن " الممنوع والخطيئة" وهذان مفهومان جدليان في المجتمع.

الفضاء الاجتماعي بكليته هو ميدان للصراع " للانا " الذاتية " والانا " الدولاتية ويحتكم الصراع لمعايير الفضاء الاجتماعي وحيازتها، وباستقدامنا مفهوم الفضاء البورديوي واستخدامه كأداة تحليلية في هذه الدراسة وسحبه على مفهوم الفضاء المديني ينحصر "بالانا الدولاتية " بمعنى الشكل الذي تقدم به الدولة ذاتها ضمن الفضاءات المدينية لمواطنيها والعالم، اي الصورة التي تتخيلها عن الماضي والحاضر وشكل المستقبل وتقوم بخلقها للجماهير، ويتأتى ذلك عبر مجموعة من الرموز التي تخلقها الجماعات الفاعلة ولديها الشرعية لحيازة الفضاء والتحكم فيه، فتعيد تشكيل الصورة وفقا لرؤيتها الذاتية وطموحها، هذه الرموز التي تحاول ترسيخ بعض الحقائق عن الجماعة ذاتها، عددها، تاريخها، تجانسها، قوتها اي اطفاء بعدا مرئيا عليها، وبعض الحقائق التي يتم فرضها من قبل " الانا" الذاتية او الخاصة بحيث تحاول اظهار صورتها ومكاناتها وامكانيات حيازاتها لهذا الفضاء بالشكل والطريقة التي تريد، وبهذا يكمن الصراع داخل الفضاء العام للمدينة بين ما تتخيله الجماعة عن ذاتها وبين ما تتخيله الانا عن ذاتها، وهذه المحاولات الفردية التي يتم قمعها غالبا من قبل السلطة السياسية هي مجال الصراع في البنى الاجتماعية، بحيث يأخذ الصراع طابع عنفي احيانا وطابع رمزي احيانا اخرى من خلال محاولات الاختراق، بحيث تشكل البنى المعرفية والادراكية والتقييمية المعنى للواقع الاجتماعي وتعبر عنه، وتبقى هي ذاتها رهان للصراع الشرعي على الرؤية والتقسيم والدلالات [37]، اذا كانت المدينة بفضائها المساحة التعبيرية للأفراد والدولة فيتخذ الرمز من خلالها دور الوسيط؛ اي يفترض اقامة سلطة رمزية وهي سلطة تتوصل الى فرض دلالات، والى فرضها كأنها شرعية وذلك بإخفاء علاقات القوة التي هي اساس قوتها .

المدينة كفضاء يعيد انتاج البنية التاريخية للبصري تقوم اساسا على فعلين، الاول يتخذ الشكل العفوي من خلال الطابع الفردي بحيث يقوم الافراد من مناطق مختلفة وانتماءات مختلفة بصناعة شكل وطبيعة ورائحة للمكان بتواجدهم فيه، والشكل القصدي من خلال السلطة على حيازة هذا الفضاء، هذا الشكل المنظم الذي تحاول السلطة اظهاره من خلال الجانب العملي التنظيمي لحركة السيارات والناس وتسمية الشوارع، وتغيير الاتجاهات ومنح الافراد الحيازة المؤقتة لجزئية ما في الفضاء، وتنظيم التجمهر واشغال هذا الفضاء من قبل الجماعات او المؤسسات التي تعمل ضمن هذا الفضاء المديني، بحيث يتم تنظيم اي فعل جماهيري من قبل البلديات او المؤسسات المخولة لحيازة الفضاء العام، واي اختراق لهذه السلطة يعرض هذه الجماعات للتصدي والقمع، وينسحب ذلك على عملية استخدام هذا الفضاء في رسم بعض الجداريات او وضع لافتات، بحيث تعتمد المؤسسة على نظام بيروقراطي يعطيها الشرعية في التحكم بشكل وطبيعة الفضاء، وبشكل وطبيعة التدخل للحفاظ على شكل مديني/ دولاتي متخيل .

---

[37] Pierre, Borudieu, choses dites ed minuit paris, 1987,p 159. نقلا عن محسن بوعزيزي.

"فالفضاء في المفهوم السيميائي الطوبولوجي لا يدلّ على نفسه بل على غيره، على شيء آخر عداه أي الإنسان الذي يشغله، معنى ذلك أنّ الفضاء كشكل هو لغة يصبح تحيل الباحث إلى ما هو غير فضائي مثل اللّغات الطبيعيّة. من هنا يصبح التحليل هو عمليّة وصف وإنتاج وتأويل لهذه اللّغات الفضائيّة، وتقتضي كلّ دراسة طوبولوجيّة انتقاء قبل أيّ شيء نقطة الملاحظة. وتعتمد هذه الخطوة على عمليّة تمييز أو تفريق ضروريّة بين بعدين: مجال التعبير ومجال المعبّر عنه أي بعبارة أوضح بين دالّ ومدلول. وتتمثّل المرحلة الموالية في التحديد الدقيق لنماذج أو كيفيات توافق هذين البعدين. على أنّ اللّغة الفضائيّة تعني لدى قرأتها أو التحليل السيميائي الطوبولوجي، أي الفضاء، لغة يدلّ بها المجتمع عن نفسه لنفسه".

هذه اللغة بالأساس تعكس مجموعة من البنى التاريخية للجماعة في محاولة لخلق هوية اصيلة تعكس الماضي وتضمن استمراره عبر الاستدعاء لمجموعة من الافعال الماضية والشخوص واشغال الفضاء المديني فيها، بحيث يتشكل عبر الزمن ألفة بين هذا الحدث وبين المتلقي بحيث تضمن المؤسسة شكل ارتباط الفرد مع التاريخ وطريقة تعاطيه مع الفعل الحاضر له، هذه العلاقة التي تضمن تردد بعض الاسماء وتداولها وبالتالي استمرارها جماهيريا، وتضمن اقصاء مجموعة من الاحداث التاريخية عبر تضخيم احداث وافعال اخرى تخدم رؤيتها وسياقها الاجتماعي، فما *"نعبّر عنه بالتغيّر العفوي أو الموازي لا يطرح نفسه ضمن المدينة كتحوّل أو تبدّل بل تواصل مع الماضي واستدعاء يومي للذاكرة الجماعية، يضع التقليدي في قلب الحديث والحديث في مواجهة أشكال أو أنماط حياة تقع في جوهر القطيعة مع الماضي"* [38]

فتمثل المدينة وعلى سياقها المدينة الفلسطينية حالة من التشابك بين الماضي والمعاصر ضمن مجموعة من المحددات التي تحاول خلق صورة عن المدينة وتنوعها وهويتها الثقافية، فلا تستطيع الانفصال عن الانغماس المعلوم والمنظومة الدعائية المفرطة، مع محاولة الحفاظ على نسق بصري/ ثقافي يربط حداثة المدينة مع ماضيها، ويعيد تشكيل رمزياتها داخل فضاءها العام.

3. صورة لأحد الاسواق في مدينة رام الله وتمظهر الاعلانات داخل الفضاء المديني/ أيار 2015.



[38] اليحياوي شهاب، المصدر السابق.

3.2.1 الاشكال الجديدة لإعادة هندسة المدينة من خلال صور الشهداء.

يمثل هذا الجزء من الفصل تنافذ نظري وتحليلي لآليات اعادة هندسة المدينة الفلسطينية، من خلال مجموعة من التعبيرات البصرية التي يتم تقديمها في الفضاء العام بحيث سيتم فحص قدرة هذه التعبيرات على اعادة انتاج مجموعة من المدلولات الاجتماعية والثقافية المرتبطة بالتاريخ، والقضية، وربطها مع استمرارية الشرعية المرتبطة بالصراع الفلسطيني الاسرائيلي على اعتبار هذا الفضاء نظريا اداة السلطة في استدخال المفاهيم الاجتماعية والثقافية والمدلولات التي تتعلق بالعلاقة بالمستعمر من حيث تركيزها او اقصائها لمجموعة من الممارسات تجاه المستعمر، وهذا الفصل يركز على ثلاثة تعبيرات اساسية، الاولى تتعلق بصور الشهداء ومجموعة الممارسات من قبل السلطة بأجهزتها المؤسساتية المتنوعة، والاحزاب السياسية وتبنيها لفكرة النضال، وايضا مجموع المتلقين في الفضاء العام، والتماثيل التي تعيد شحذ الذاكرة الفلسطينية تجاه الرموز النضالية وتكوين وعي تاريخي واستمرارية للفعل الثوري " نظريا " من خلال الشخوص في الفضاء العام، واخيرا الكتابة على الجدران كونه فعل يقوم به الشعب من اجل التعبير عن القضايا المختلفة في الفضاء الفلسطيني.

وفي بداية هذا الفصل سأتناول " صور الشهداء " كونها احد المرتكزات المهمة في التحليل السوسيولوجي الذي يتقصاه البحث، وارتباطه ببنى اجتماعية متعددة، وقضايا جدلية تجعل من وجودها اختراقا للفضاء العام ضمن السلطة التي تحملها الصورة والتجليات المتعلقة برمزية الشهيد والنضال في السياق الاستعماري الفلسطيني، بحيث تستخدم الباحثة مجموعة من الصور التي تم التقاطها في مدينة رام الله، في فترات زمنية مختلفة فبعضها تم تصويره في بداية " الهبة الشعبية" في اكتوبر 2015، والجزء الاخر اثناء عملية الملاحظة الذاتية للمدينة والتي امتدت ما بين بداية أذار وحتى نهاية أيار من العام 2016، وسيرتكز التحليل على المحددات التي تتعلق بطريق اظهار هذه الصور داخل الفضاء العام، السياسات التي تتبعها المؤسسات الرسمية تجاه الاجراءات البيروقراطية التي ترافق عملية اظهارها، بالإضافة الى تتبع حول تاريخ ظهور الصورة في فلسطين كتمهيد للحديث عن صور الشهداء داخل الفضاء العام، وللربط الدلالي بين ظهور تقنية التصوير واستخدامها من قبل الافراد، المؤسسات الرسمية والغير رسمية في داخل الفضاء العام .

بحيث يستمد الفعل شرعيته من خلال اقترانه بالمؤسسة التي تقوم بعملية اشهاره او خلقه ومن ثم تعميمه على اعتبار ان التصوير " فعل، – هذا " الادعاء" الخاضع للفحص من قبل الباحثة– الذي يغالي في دور المؤسسة الرسمية في عملية تكوين المعنى للمتلقي " المواطن"، الذي يشكل فيما بعد شراكة بتواطؤ في عملية التكوين تلك، وعملية تكوين المعاني تتخذ مجموعة من الحالات من قبل الطرفين، ويتخذ المعنى مجموعة من الحالات او السياقات الاجتماعية اثر وجوده في هذه المساحة من الفعل، ويصبح فيما بعد " المعنى" اصيل وجمعي وجزء من الذاكرة الحية، والهوية الاجتماعية، والموروث الثقافي لدى الجماعات البشرية في هذا الحيز الذي ظهر فيه.

في مقابل هذه الحالة الكلاسيكية في الطرح يتخذ " المعنى " حالة من الرفض الاجتماعي او عدم تكوين الفة بينه وبين المتلقي، فأما ان يقوم برفضه من خلال عملية تدميره وخلق معنى اخر يتماشى مع فكرته عن الفعل، او من خلال عملية تجاهله الواعية، وفي هذا الجزء من الفصل سأتناول موضوع " صور الشهداء" والمعاني المختلفة التي تقوم بصناعتها في الفضاء العام، والطريقة التي يتم تعامل

المؤسسة الرسمية مع هذه الصور كفعل توثيقي، او تكريمي تجاه " الشهداء"، مع تعدد واختلاف الفاعل، فحالة الغياب التي يمثلها الشهيد يتم التحايل عليها بخلق سياق حيّ يغيب فيها الجسد وتبقى الحالة المعنوية حاضرة لوجوده.

فعل الغياب المتعلق بالشهيد وحضور رمزية الفعل المتعلق " بالنضال" من جهة و" بالموت " من جهة أخرى، تتخذ مجموعة من الدلالات في الحالة الاستعمارية الفلسطينية، فالقصة المرتبطة بالشهيد من النضال والمقاومة والصيرورة الفلسطينية، وفكرة المقدس المتعلق بالوطن والفناء من اجله ايضا تتخذ جانبا مهما في الادبيات الفلسطينية، فحالة الفناء والتي تعنى عدم الوجود الجسدي للذات الانسانية وانما التجليات المتعلقة بها تتخذ طابعا مهما في التعامل مع ذات الشهيد في الحالة الفلسطينية، وجزء من هذا التعاطي مع الشهيد تخليد ذكراه عبر مجموعة من الممارسات التي تتبع الفعل المتعلق بالفقدان الناتج عن النضال، او فكرة الموت في سبيل الوطن ومن قبل المستعمر، بحيث جاءت فكرة الصورة ضمن سياق اجتماعي وحداثي عززت هذه الممارسات من قبل الاحزاب السياسية في طريقتها في " تخليد" المنتسبين لها، وقبل الحديث عن صور الشهداء في هذا السياق الاستعماري سأقوم بمقدمة بسيطة حول فعل التصوير " الفوتوغرافي" في فلسطين، والتمثلات الاجتماعية التي يحملها.

3.2.1.1 تاريخ التصوير في فلسطين: –

بدأ فعل التصوير الفوتوغرافي من نهايات القرن الثامن عشر لترى فلسطين ومناطق "الشرق" مُجتاحةً من الأوروبيين يسقطون سلطتهم بمعرفتهم التصويرية الحداثية عليها، دخلت الصورة التاريخ ودخل التاريخ فيها؛ جمدت الصورة الفوتوغرافية الفضاء الزماني والمكاني بجسم مسطح دون أبعاد احتفظت بذلك لحظاتٍ مضت، لتُعامل من بعدها على أنها ارث محقق متنقل، وبجعلها جزءً من هوية اجتماعية ثقافية ما. يتم استخدام هذه الصور في إعادة بناء وتمثيل الذاكرة والتاريخ الفلسطيني، وتتبع عملية تنزيه وقداسة؛ لا تشير إلى من التقط الصورة والأيدلوجية والسلطة المجترة، قال فوكو *"ان المتكلم قد مات، وان الكلمة وحدها تتكلم"* ، سأستبدل ذلك بأن الصورة وحدها تتكلم، ليصبح حفر الصورة كحفر النص جزءاً من تكوين التأريخ الواعي لتجليات الصورة في الزمن الذي حدث فيه الفعل، لأن للصورة تلك الخاصية التي يمكنها أن تؤدي إلى رؤية أشياء والى الاعتقاد فيما تراه، هذه القدرة على الاستدعاء لها تأثيرات ونتائج تعبوية.

كثرت الدراسات والأبحاث المعرفية التي حاولت أن تفهم التصوير الفوتوغرافي لفلسطين واليات تبلوره من خلال الفاعلين الذين استقدموا التصوير الحداثي الى فلسطين، وتتبع خلفياتهم التاريخية والتداعيات السياسية التي أصبحت الصورة جزءً منها، وحتى رسم الملامح الاجتماعية والثقافية لفلسطين من خلال الصورة. من أبرز الدراسات عن هذا الموضوع؛ كتابات عصام نصار ويشير في مقالته "فلسطين والتصوير الفوتوغرافي المبكر" الى تتبع تاريخي لاكتشاف التصوير واختراقه للثقافات المختلفة، ودخوله الى فلسطين خاصةً، في ضوء العناصر التي أنتجت الاهتمام الفوتوغرافيّ في فلسطين خاصة من نواحي الاهتمام التوراتي والانجيلي من أجل الحصول على اثباتات واقعية للروايات الدينية، وكذلك من ناحية صورة ''الشرق" الرومانسية التي كان الأوروبي يتخيلها ويحاول التقرب من وعيه

حولها، فإنه من غير المستغرب أن تحتل فلسطين مكانة بارزة ضمن اهتمام المصورين الفوتوغرافيين الأوروبيين. وقد تحولت فلسطين، إلى مكان يُحتفى بصوره الفوتوغرافية في أوروبا ومستعمراتها في القارة الأميركية. كانت التصاوير التي تظهر أجزاء من فلسطين، وتحديداً مدينة القدس، أكثر حضوراً في معارض اللوحات الفنية، كما في المعارض الفوتوغرافية، من تلك التي تظهر في أي بلد آخر في آسيا أو إفريقيا[39]. أما في كتاب "دراسات في التاريخ الاجتماعي لبلاد الشام" فيقدم نصار مداخلته "الصور العائلية سير ذاتية تروي الحداثة المقدسية"، برفض التعامل مع الصورة الفوتوغرافية على أنها مصدر ثانوي، او أداة تزيين للنص، أو حتى لتدعيمه، وانما يرى بأن الصورة الفوتوغرافية لم تكن قط خارج خطاب التاريخ، وانما هي جزء من عملية صنعه[40]، فالتصوير الفوتوغرافي الذي وصل الى فلسطين بعد شهرين فقط من اعلان اختراعه لعام 1939، جعل صور القدس وسواها من المدن الفلسطينية سلعة عامة متاحة للجمهور الأوروبي.

أما باربرا بير في مقالتها المنشورة في حوليات القدس، والتي بعنوان" دائرة التصوير في الكولونية الأمريكية: الاستهلاك الغربي والتصوير التجاري الداخلي"، في تطرح فيها عند بدايات وجود استوديوهات التصوير الفوتوغرافي في القدس، والتي كان من أحد عوامل ظهورها، وجود المستعمرة الأمريكية في القدس، وتؤيد طرح نصار في ما يتعلق بالرؤية الأوروبية للشرق، سواء من خلال أدب الرحالة الأوروبيين، أو القصص الشعبية، والأدب القصصي، أو قراءات الكتاب المقدس ، التي كانت من هوامل انتشار ظاهرة الصور الفوتوغرافية ونقلها لهذا المكان ''السحري"، وكذلك بمحاولة تموضع الأوروبيين والزوار الغربيين داخل الأستوديو، مرتدين الزي الشعبي الفلسطيني، في محاولاتهم للمماهاة مع ثقافة المجتمع الفلسطيني وخاصة الفضاء المقدسي[41].

غياب الفلسطينيين كجماعة وطنية ذات حقوق تاريخية من الروايات التاريخية، ينعكس بوضوح في الصور الفوتوغرافية التي نادراً ما كانوا يظهرون بها[42]، فنلاحظ أن التركيز كان بشكل أكبر على العمار، أو الفضاء الريفي والمديني، والطبيعة، وتجاهل وجود الفاعل الاجتماعي الفلسطيني، وكما يطرح نصار في أن هذه الصور أخفقت في التقاط المدينة بحيويتها، وانما كانت عملية اختيارهم تقوم على تصوير مواقع ومواضع ذكرت في الكتاب المقدس، ولا يظهرون الناس الا إذا كانت صورة احتفال ديني[43]. تمت عملية الفصل بين الزمان/المكان، وبين الجماعة المكونة للمجتمع الذي تم تصويره، وظهرت جموديه الصورة وتوجهها في عملية الاقصاء التي حدثت؛ وبذا لا يعود السؤال الذي يجيب عنه المكان بمن نحن صادقا، فالمكان يتحدد بناسه، يتحدد بإنسانيتهم بداية، ولكن ببيئتهم الاجتماعية ايضا، وجذورهم التاريخية وتطلعاتهم ونظام القيم الخاص بهم، وبكل ما يميزهم ويدل عليهم ويصنع خصوصياتهم، فبهذا الفعل التعميمي المديني ضاع الناس والمكان الفلسطيني[44]. وعبر تلك الأوصاف والشهادات الغربية "للشرق"؛ تم توليف المكان مع نصوص المخطوطات

---

[39] نصار عصام ،فلسطين والتصوير الفوتوغرافي المبكر، مجلة ابن رشد، ع11،2011\12\2012.
[40] نصار عصام، تماري سليم، دراسات في التاريخ الاجتماعي لبلاد الشام، مؤسسة الدراسات الفلسطينية،بيروت،2007، ص182.
[41] باربر بيرا، دائرة التصوير في الكلونية الأمريكية، حوليات القدس،ع11،2011، ص18.
[42] نصار عصام، تماري سليم، المصدر السابق،ص183.
[43] عصام نصار، تماري سليم، المصدر السابق،ص183.
[44] رهيف فياض ، العمارة ووعي المكان ،دار الفارابي،بيروت ،2004،ص104.

القديمة، ولم يلتقط الفلسطينيون الا في وضعيات وايماءات تعزز المنظور الغربي بالشكل والنزعة، لتأتي متطابقة مع الخطوط الموصوفة في الكتاب المقدس[45]، لتستأصل الصورة فردانية الفلسطينيين وتجعلهم تمثيلاً لخيال الأوروبي الرومانسي.

جزء من هذه المحاولات التصويرية والتي تم تناولها من خلال الدراسة من قبل باحثين مثل وليد الخالدي جاءت لتمثل قراءة في هذه الصور ومحاولة لإعادة ربط الصورة بالسياق الفلسطيني ضمن رؤية فلسطينية، فمثلا يناقش الفصل الثاني من كتاب وليد الخالدي، والذي عنون بالتحديد ''من الاحتلال البريطاني الى الثورة الفلسطينية الكبرى(1918-1935)، تسلسل زمني تفصيلي للأحداث التاريخية التي حدثت في هذه الحقبة التاريخية، يليها مجموعة من الصور الوثائقية حسب ما وصفها، ولكن ما تم عرضه من صور كان فقط يشمل مجموعات من الأفراد الفلسطينيين المتموضعين للتصوير تبعاً لحضورهم لمؤتمرات فلسطينية منعقدة، أو للتدليل على أفراد فلسطينيين نشيطين في الحقل الدبلوماسي والحركة الوطنية الفلسطينية. أما فلسطين كفضاء مجتمعي مكاني وزماني متفاعل مع جماعة فلسطينية اختفت، فلا تستطيع أن تجد أي صورة عن فلسطين في هذه الفترة، ولم يورد الخالدي سوى ثلاث صور تحت عام 1920؛ الأولى لهربرت صموئيل عندما وصل فلسطين، والثانية والثالثة لرجل دين وأحد الرجالات المسلمين يتم تفتيشهما من قبل القوات الهندية التابعة للاستعمار البريطاني. أما مجموعة جون وايتنغ فحملت سمات الوضع ذاته عند الخالدي، فلم أجد صورة تدلل عن فلسطين في هذه الحقبة التاريخية الزمنية، بل كانت معظم صوره فيها خارج فلسطين، مثل الأردن وسوريا.

وفي اطار المكوث في محاولات وليد الخالدي التوثيقية لفكرة التصوير الفوتوغرافي هناك ايضا صورة هيربرت صاموئيل"المندوب البريطاني السامي الأول" عند وصوله لفلسطين، الخالدي، قبل الشتات بحيث أرجع الياس صنبر برمجة التغيب البصري المستطرد في الحقبة التاريخية المذكورة، بأنها كانت مرحلة محورية للحبكة التي ساهمت في إلباس الفلسطينيين صورة الغياب[46]، وبالتالي توافق تغييب الفلسطيني مع الخطاب الصهيوني القائل ''شعب بلا أرض، لأرض بلا شعب"، الأمر الذي غدا ميثاقاً لتأسيس دولة إسرائيل، لترى الصورة متآمرة وليست موضوعية منزهة، بل قامت بفعل الإقصاء تبعاً لسلطة الخطاب الاستعمارية التي أدخلتها إلى فلسطين، لتنتهي بإخراج الفلسطينيين منهم، دون المبالغة في الطرح بارتباط الصورة مع المشروع الاستعماري، إلا أن عملية الوعي بهذا الدور الذي لعبته الصورة لم يأت إلا متأخراً، ولم يأت إلا بعد أن أصبح التاريخ الفلسطيني يستخدم الصورة الآن لتذكر مناطق فلسطينية أخرجوا منها قصراً، فبالرغم من انشداد المصورين الأوائل إلى النواحي الأنثروبولوجي والفولكلورية، والتي حصلت على رواج استهلاكي كبير، إلا أن "صندوق اكتشاف فلسطين"، بصور الخرائط والطرق ساهم في مساعدة النبي خلال هجومه على الأتراك ودخوله لمدينة القدس باستخدام هذه الخرائط[47].

---

[45] أرمجارد يلهاينز، الحقيقة والواقعية والهوس بالحقيقي: الحضور والغياب الفلسطيني بصرياً ما بعد النكبة، تر كفاح الفني، مجلة رؤى، مركز القطان للبحث والتطوير، رام الله، ع 16،2008، ص16.

[46] أرمجارد يلهاينز، المصدر السابق، ص27.

[47] أحمد مروات، كريمة عبود: أول مصورة فوتوغرافية في فلسطين، جريدة القدس العربي، 2011، ص 12.

ولان التصوير اخذ الطابع التوثيقي المرتبط بالذاكرة وفكرة الحيازة الشرعية للأرض ثار جدل على كتاب وليد الخالدي ‘‘قبل الشتات" في مجموعة من الصحف الاجنبية وحتى الإسرائيلية منها وللتوضيح اكثر سأقوم بعرض جزءا منها فمثلا " كلنا سمعنا بالشعار الصهيوني ‘‘أرض بلا شعب، لشعب بلا أرض"، ان هذا الكتاب الرائع هو الحجة الداحضة لها القول: لوموند ديبلوماتيك، باريس"، والثاني" الجواب الدامغ على كذب الصهيونية، بأنه لم يقطن فلسطين شعب عربي أصيل:بول هاربر: مجلة ميدل ايست انترناشيونال"؛ يتشابه المحور الثاني مع المحور الثالث في نقطة التقاء وحيدة، تقوم على مقول" أرض بلا شعب، لشعب بلا أرض"، المقولة التي كانت أساساً لتغييب الفلسطينيين عن فلسطينهم، هي نفس المقولة التي وقع في فخها الفلسطينيين ليحاولوا دحضها من خلال استخدام الصور الفوتوغرافية التاريخية، تناول جان لوك غوادرد هذه الإشكالية في فلمه "موسيقانا"، في المشهد الذي يصفف فيه فوتوغرافيتين جنباً إلى جنب؛ الأولى صورة الإسرائيلي الذي يحط قدمه على أرض فلسطين، والثانية بصورة الفلسطينيين الفارين منها بحراً لعام 48، يعقب ايملهاينز على المشهد المبكي بقوله " في العام 1948 وجد الإسرائيليون متخيلهم، وسقط الفلسطينيون في الوثائقية"[48]، هذا الاندفاع نحو الوثائقية كان يقوم على استرجاع حق منتزع من خلال مرآة للتاريخ، تثبت الوجود، ولكن الخلل الذي حدث والذي لا يتم الإشارة إليه في كتب التاريخ الصوري، وأخص بالذكر كتاب وليد الخالدي ‘‘قبل الشتات"؛ إن عملية الأرشفة التي تحدث لا تقدم تعريفاً واضحاً لمنهجية الصور الملتقطة في فلسطين في حقب تاريخية معينة، لا يتم الإشارة إلى سياسات الأرشيف المؤسساتي السياسي الأصلي الذي أخذت منه الصورة، لتصبح إعادة تملك الصورة من قبل ارث استعماري مبررة بوظيفة الصورة في دحض ‘‘أرض بلا شعب، لشعب بلا أرض"، وفي سياق الحديث عن الارشيف الفلسطيني فلا زال الى اليوم يتسم بالبساطة وعدم جدية التعامل معه، فمن خلال المقابلات التي تم اجراءها مع كافة البلديات في الفضاء المكاني الذي يتناوله البحث لم يكن هناك اي وضوح تجاه آليات التعامل مع الصور او حتى الجداريات والاعلانات التي تقوم بها هذه المؤسسات، فعند السؤال عن الارشيف كانت الاجابة بانه يتم اعادة العمل عليه حديثا، وبالتالي المعرفة التي يمكن تقصيها من خلاله بسيطة وغير شاملة – هذا في حال توفره– .

فيؤكد نصار على اهمية الارشيف من خلال تعقيبه النقدي على ذلك بان القسم الأكبر ممن مصادر التوثيق المتاحة للمؤرخين، يتجاهل وجود السكان الأصليين، ويحصر الأرشيفات الصورية ب"الأرشيف العثماني في اسطنبول، الأرشيف البريطاني في لندن، والأرشيف القومي الأمريكي في مكتبة الكونغرس واشنطن، والأرشيف الصهيوني"، تحمل جميع الأرشيفات أهداف وممارسات مؤسساتية لا تشمل الحفاظ على التاريخ والتراث الفلسطيني[49]، ويقترح نصار أن يتم اللجوء للألبومات العائلية الخاصة بالعائلات الفلسطينية لتوثيق الحياة الاجتماعية والثقافية في فلسطين كما قدم في كتاب" دراسات في التاريخ الاجتماعي لبلاد الشام"؛ برأيي أن نصار هنا يسقط في فخ آخر وان لم يكن بنفس حدة الأول إلا أننا لا يمكن أن نتجنبه؛ ويكمن ذلك في اقتصار التوجه نحو استوديوهات التصوير الفوتوغرافي، تكمن في صالح امتيازات اجتماعية لنخبة اجتماعية عائلية معينة، استطاعت أن تتحمل كلفة الصورة كسلعة، وبالتالي إذا قمنا بدراسة التاريخ الاجتماعي الثقافي الفلسطيني، من خلال هذه الألبومات، سنرجع للمعضلة الأولى في كتابة التاريخ والتوثيق، وهي باستثناء

[48] أرمجارد يلهاينز، المصدر السابق، ص17.
[49] نصار عصام، المصدر السابق، ص185.

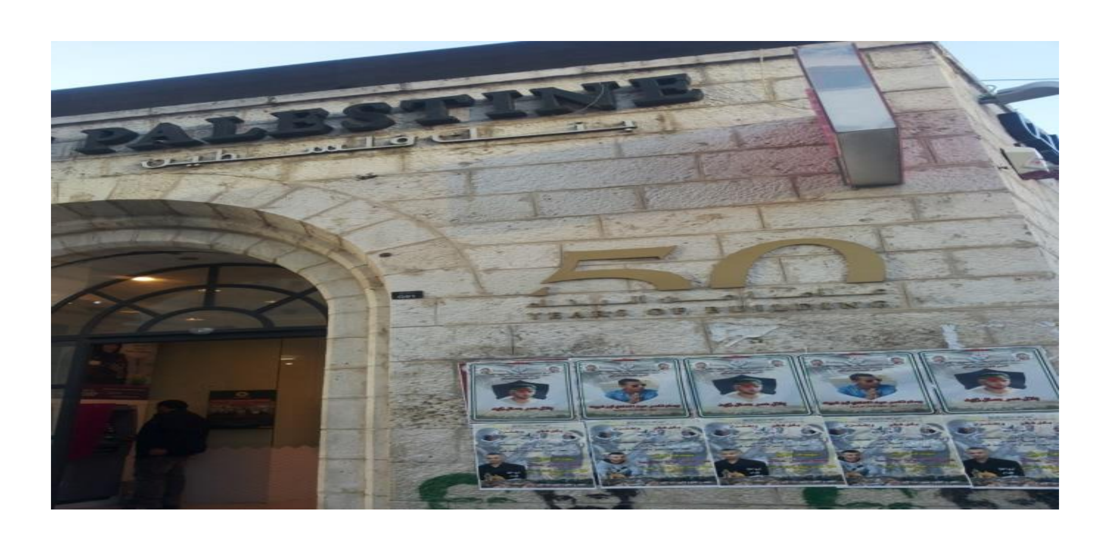
الفقراء والمهشمين من هذا الإطار الاجتماعي والثقافي، بحيث ارتبطت فكرة الصورة بمجموعة من الرساميل الاجتماعية والثقافية، وظهورها جاء مع المستشرق الغربي المتجول والمكتشف للعالم، بحيث ارتبطت الصورة بمجموعة من التقنيات الحداثية التي كانت غائبة قليلا عن البيئة الفلسطينية كما تظهره مجموعة الصور التي تم توثيقها من قبل هؤلاء المستشرقين، وربما لا يتعلق الامر بحيازة الة التصوير وانما بما تم توثيقه ضمن هذه الخطة الاستعمارية التي كانت تطمح لعملية اكتشاف الارض وتنظيم عملية استعمارها .

بحيث كانت الصورة كما عبر عنها بييربورديو " تجل " او " ترف " في الثقافة الحضارية، والتي ارتبطت بممارسات الهواة لهذا الفعل، وكان هذا الفعل " التصوير" حكرا على مجموعة معينة التي يقصى منها الفلاحين والفقراء وغيرهم من الاشخاص الذين لا يملكون الرساميل الاجتماعية التي تخولهم للاشتراك بهذا الفعل المعرفي الحديث، وفي بداياتها ارتبط بهذه الجماعة دون سواها، وبعد فترة من الوقت اصبحت القيمة المادية لالة التصوير في متناول اغلب الفئات الاجتماعية فاصبح فعل التصوير ايضا هو جزء من الممارسات بين الافراد من المجتمع، وبالتالي *" اذا كانت ممارسة التصوير قد انتشرت بكثرة فان السؤال المطروح يكمن في تحديد المعنى الذي يعطيه لها الممارسون الهواة "* [50]وهنا اعاد بورديو المعرفة للفعل المتعلق بالرساميل الاجتماعية، وامكانية تفسير بقاء مجموعة من الصور وارشفتها والرهان عليها كجزء من الذاكرة الاجتماعية للمكان واقصاء اخرى.

فبقاء الفعل المادي او المعنوي مرتبط بمدى حيازة هذا الفعل من قبل السلطة التي تضمن استمراريته، وايضا على الرساميل الاجتماعية والرمزية التي يمتلكها صاحب هذا الفعل، وبالتالي يقصى بعضها من مجموعة من الفضاءات ويتم تثبيت والاحتفاظ بمجموعة من الافعال ضمن المعايير والمحددات التي يتم خلقها من قبل المؤسسة او الجماعة هذه المقدمة حول تطور التصوير في فلسطين، والسياسات المختلفة التي رافقت ظهوره، وتطور وعي تجاه دوره في التوثيق، والكشف في السياق الاستعماري، واستخدامه من قبل الأحزاب والافراد سيتم الاشارة اليه في الجزء التالي من هذا الفصل، بحيث سيتم تناول مجموعة من الصور وتحليلها وفقا لما تم ذكره، وبالتحديد سأقوم بتناول صور الشهداء وتتبع تمثلاتها داخل الفضاء العام في السياق الفلسطيني اليوم، وعملية تلقيها من قبل الافراد، وايضا تتبع الاجراءات السياساتية التي يتم اتباعها في موضعة هذه الصور داخل الفضاء المديني الفلسطيني.

[50]بورديو بيير، تر: ابراهيم فتحي، قواعد الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013، ص116.

3.2.2 صور الشهداء في الفضاء المديني، المقدس الذي يروض الحداثة: –



4. مجموعة من صور الشهداء في مدينة رام الله، على حائط بنك فلسطين كانون اول/ 2015.

في عمليات اعادة هندسة الفضاء البصري في المدينة الفلسطينية تتخذ المؤسسة – (وهنا تقصد الباحثة المؤسسات الرسمية والاهلية، بحيث تمثل البلديات احد المؤسسات المهمة التي رجعت لها الباحثة في عملية تقصيها للسياسات التي يتم من خلالها اعادة هندسة التعبيرات البصرية داخل الفضاء المديني الفلسطيني، وكون البلديات هي جزء من المؤسسات الرسمية بحيث تتلقى بعض من المسؤوليات من سلطة الدولة، ولكنها من جانب آخر تبحث عن سبل دعمها لذاتها من خلال المؤسسات العالمية ويسمح لها ذلك كونها مؤسسة اهلية ترتبط بالدولة من خلال اشراف الحكم المحلي) – مجموعة من الادوار التي تحدد وتضبط شكل هذا الفضاء ومعاييره ضمن مجموعة من الاجراءات البيروقراطية التي على الفاعل الاجتماعي في هذا الفضاء اتباعها لحيازة جزءا منه او اجراء اي تدخلات ضمنه، وهذا ما تتعالى عليه صور الشهداء لمجموعة من الاسباب المتعلقة بفكرة الشهيد ورمزيته في الفضاء الفلسطيني، وقدسية التعاطي مع الحالة المرتبطة بغيابه، وصيرورة النضال الفلسطيني ضد المستعمر، هذه الحالة التي يكون " الشهيد" فيها غائب عن الفعل وما يتم تنظيمه يتم من خلال الاحزاب او المؤسسة الرسمية التي تتبنى الشهيد وفعله، بحيث تستطيع المؤسسة ان تقوم بضبط كافة التعبيرات ضمن مساحة السلطة التي تمتلكها ولكنها لا تستطيع ان تتبنى خطابا مضادا لفكرة الشهيد، لأنها بذلك تقوم بتقويض شرعية الفلسطيني في النضال وتوافق بشكل ضمني مع المستعمر على حيازة الارض، وفكرة المقاومة بأشكالها المختلفة السياسية والمسلحة كونها الخيار الوحيد للفلسطيني في سبيله للانعتاق وضرب فكرة المقاومة الشعبية كأحد ادوات النضال الفلسطيني للوصول الى الحرية بحيث يقتضي مفهوم المقاومة الشعبية "باعتبارها الممارسة الجماهيرية الفعالة لمواجهة السياسات الاستعمارية والمشروع الاستعماري ككل، ضمن رؤية وطنية شمولية واضحة الاهداف، من خلال صيرورة ممنهجة لتفكيك المشروع الاستعماري، تتحول الى ممارسة نضالية يومية

متعددة التكتيكات (من دون الدخول في ثنائية العمل المسلح والعمل الجماهيري)" [51]، بحيث يرتبط مجموعة من الافراد بهذه الممارسات النضالية التي يمكن ان تأخذ طابع سلمي ولكنها تبقى في صف المواجهة فيعرض حياتهم للفناء، وهذا لا ينفي امكانية تعرض كافة الناس في السياق الاستعماري لإمكانية فناء حياتهم.

تتخذ صورة الشهيد المقدس الذي يقصي اي فعل تجاهه من قبل المؤسسة في عملية التدخل في الفضاء العام وفي مقابلة مع بلدية طولكرم اوضح الاستاذ عبد الله صباح وهو المهندس المسؤول عن كافة العمليات التي تقوم بها البلدية في الفضاء العام،

" بانه من غير المسموح ابدا باستخدام الاماكن الخالية في المدينة بتصرف فردي، وكله يخضع لمجموعة من المعايير والالتزامات المادية التي يقوم بها الافراد لضمان شرعية استخدامها، حتى واجهات المحلات التجارية تخضع لهذه القوانين واي مخالفات تقوم البلدية بتتبعها وفرض غرامات مالية على الاشخاص القائمين بالفعل"

وفي سؤاله عن صور الشهداء التي يتم الصاقها من قبل التنظيمات السياسية في المدينة او من قبل الافراد ما هي الاجراءات التي تتخذها البلدية تجاهها فقد قال بشكل حاسم:

" بان صور الشهداء لا يستطيعون المساس بها خوفا من الوقوع في المشاكل مع التنظيمات السياسة الموجودة في المنطقة، وايضا تكريما لهم، ويتم ترك الموضوع الى الزمن لان الصورة لا تبقى كثيرا على الجدران ويتم تلفها بسهولة"

وهذا ما يكشف لنا الالية التي تتعاطى بها المؤسسة الرسمية مع الصورة كونها رمزية النضال الفلسطيني وبتم التفاعل معها ايضا وفقا لهذا المنظور الفلسطيني.

كما تختلف هذه الرمزية لاختلاف تعاطي المجتمع مع الشهيد، وبحسب الحالة والانتماء السياسي له، بحيث تتبنى التنظيمات السياسة كافة الافراد الشهداء وتقوم بتثبيت هذا التبني من خلال اقامة مجموعة من الشعائر المتعلقة بتمجيد فعل المقاومة الذي قام به، او لقدسية فكرة " الشهادة " في المخيال الجمعي الفلسطيني، وتختلف صور هذا التعاطي باختلاف الرساميل الاجتماعية التي يمتلكها الشهيد قبل استشهاده بمعنى موقعه من التنظيم السياسي المنتمي له، الحالة التي ارتبطت باستشهاده وبالتالي ديمومة الفعل المتعلق بالتذكر تأتي من طبيعة الفعل الذي قام به الشهيد، وهذا الفعل الذي يدخله الى المقدس هو الذي يمنع اي ممارسات تجاه التجليات التي يتركها، لذا لا تسطيع المؤسسة انزال صورته عن الجدران لأنها بذلك تعرف بانها تقوم بأنزال قيمته في المخيال الجمعي الفلسطيني، وقيمة العمل النضالي الذي تحمله، وهذا يخترق المعايير او الضوابط لرؤية المؤسسة للفضاء العام، بحيث لا يتعلق الامر لاحقا بالصورة وانما بالرمزية التي تحملها، وحتى مع محاولات المؤسسة تصور شكل معاصر للمدينة كما في رام الله مثلا، بحيث تحاول الابقاء على رمزية

[51] طبر ليندا وعلاء العزة، المقاومة الشعبية الفلسطينية تحت الاحتلال قراءة نقدية تحليلية، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، 2014، ص7.

الشهيد من خلال مجموعة من الممارسات التي تجنبها اشكالية التعاطي بشكل عنيف تجاهها وتحافظ على الجانب الحداثي الذي تطمح له من خلال هذه الممارسات، ولكن وجود هذه الأضرحة لا ينفي وجود الصور في كافة الامكنة، ويمنع المؤسسة من اي اجراءات تجاهها حتى مع وجودها في كافة الاماكن وبكل السياقات .



5. صورة صرح شهداء مدينة رام الله، " رام الله التحتات"/ كانون اول 2015.

في محاولات بلدية رام الله في الاستعاضة عن فكرة صورة الشهداء بلوحة تحمل مجموعة من الابعاد الرمزية تحت مسمى " صرح شهداء رام الله" للتعاطي مع الشهيد بفكرة تتعالى عن الموت الجسدي وانما الخلود في الذاكرة الفلسطينية، بحيث يتسامى الشهيد على فكرة الموت القدري ويتخذ قدسية تتسامى عليه، فيصبح " الاستشهاد" الحالة النضالية والرومنسية التي تختفي خلفها مجموعة الاحزان والالم المتعلقة بالفقدان، لذا تعج الثقافة الفلسطينية بالحالات التي يتم استقبال الشهيد فيها بالفرح والامل والتهاليل، على الرغم من فكرة التوقف عن الوجود الفيزيائي للجسد الا الوجود الروحي تحتل قدسية عالية وتمنع الحزن من الظهور الى العلن لعدم الوقوع في شرك عدم الوطنية، وعدم الرضى بالحالة النضالية المرتبطة بالفعل فشعريا مثلا يعبر درويش بذلك قائلا: "الشهيد يُحَذِّرُني: لا تُصَدِّقْ زغاريدهُنَّ، وصدّق أَبي حين ينظر في صورتي باكياً، كيف بدَّلْتَ أدوارنا يا بُنيّ، وسِرْتَ أَمامي، أنا أوّلاً، وأنا أوّلاً ![52] وتجاوز الحالة المرتبطة بالفناء وهي المرض او العمر كما يعبر عنها درويش في هذه الابيات، هذا الحزن الذي يتم القفز عنه يعبر عنه صرح الشهداء برمزيته [53]، فنجد ان فكرة المقاومة نابعة من القرية الفلسطينية المعكوسة في صورة النساء ولباسهن ومجموعة الرمزيات المتعلقة بالقرية مثل " الاغنام، البيوت الحجرية، الحصان" كما ان العناصر المختلفة تشير الى فكرة الموت ولا تجسدها، فصورة الحصان والطائر والورد ومجموعة الاطفال يمثلون الطريق الى النضال وبالتالي فكرة الموت في سبيل الوطن، ولا توجد إحالات الا من خلال الصورة التي تحملها السيدة في احد

[52] درويش محمود، حالة حصار، http://www.mahmouddarwish.com/ui/english . تمت زيارة الموقع في شباط 2016.
[53] هذا التحليل التأويلي للباحثة من خلال صورة " صرح شهداء رام الله" بحيث تناولت الباحثة اللوحة الفنية ورمزياتها لربطه مع البحث

زوايا الصرح، وعلى الرغم من كلاسيكية الطرح الا ان للرمزية بحسب المؤسسة مجموعة من التفسيرات بحيث يذكر رئيس بلدية رام الله السيد موسى حديد.

" بان البلدية ترى بان الناس يستحقون الفرح وبالتالي هذا جزء من دورنا تجاه الناس بتوفير لهم مساحات بعيدة عن الاجواء المشحونة وتذكيرهم بالموت المستمر ووجود المظاهر او الصور وذكريات الموت في كل مكان '' .

وهذا ما يؤكده تتبع أشكال تعبيرات المقاومة في الادبيات الفلسطينية التي تم توثيقها للانتفاضة الاولى فنجد انه " في الانتفاضة الاولى استندت الجماهير بشكل كبير الى المقاومة الرمزية لشرعية الاحتلال، اي استبدال الرموز الاحتلالي برموز تعبر عن الوطنية الفلسطينية كالعلم والشعار الثقافي والاغنية والفن، وتعمل على تعزيز هذه الوطنية وتشكيلها، كما جعل الاعتراف المتبادل في اتفاق اوسلو الفلسطينيين مرئيين وغير مرئيين وفي ان واحد، ففي الوقت الذي تم الاعتراف بمنظمة التحرير والتفاوض معها، والاعتراف بمجموعة الرموز الدالة على الوطنية الفلسطينية، جرت عملية افراغ هذه الرموز من محتواها الذي يتحدى دولة الاحتلال، وتكمن اهمية الرموز الوطنية في عمليتي توكيد الذات الجماعية للشعب المستعمر وقلب السلطة الاستعمارية، من خلال اسقاطها رمزيا ومعنويا واستبدالها بالدولة الجديدة" في اطار خلق فلسطيني جديد لا ينسى الماضي ويكتفي بمجموعة من الممارسات النضالية الجديدة .

فتم التعامل مع الصورة في حالة الاستشهاد مثلا كحالة من القداسة وفقا لمجموعة من المعايير والمحددات الاجتماعية المرتبطة بها، والتي يغيب فيها الفعل الانساني للشهيد كذات فاعلة للانتقال الى حالة الشهيد كحالة باقية ومستمرة وذاكرة، ولم ينفصل الانتاج الثقافي الفلسطيني عن فكرة الشهيد، بل هذا الانتاج الذي يفضي الى عرض الحزن الذي يتخلل الحالة وسياقاتها، ويستخدمها في تحليل الوضع الاستعماري وآليات الخلاص، ونقلا عن اسماعيل الناشف اثناء تناوله لما طرحه فيصل دراج بانه " منذ عقود عدّة والشهيد يتناتج في المسار الفلسطينيّ، ويتناسل طليقًا فيه، حتّى أصبح الشهيد علاقة يوميّة في الوجود الفلسطينيّ اليوميّ، إذ الثاني يستدعي الأوّل ولا يقف من دونه، كأنّ بينهما تلازمًا يشابه ذاك القائم بين الخصب والمطر. ولأنّ نداء الشهيد ظلّ يحوّم في الفضاء يتيمًا، فقد تحوّلت هالة المفقود إلى سؤال حزين: إلى أين يذهب الشهداء؟ ويذهب الشهيد وتعود منه صورة يلتقطها جدار، يتخفّف من الصورة، لاحقًا، ويعود جدارًا بلا ذاكرة، كما كان. فيواجه اسماعيل الناشف بشكل نقدي بقوله " ليس من الغريب أن يبدأ درّاج كتابه عن الثقافة الفلسطينيّة بالحديث عن الشهيد. فهذه الإشكاليّة تكوّن لبّ الصراع من حيث هي طاحونة نضع بها الجسد الحيّ ليخرج من طرفها الآخر ملصقًا على جدار بكلّ ما في الأمر من سخرية وهشاشة ذاكرة" [54]

وهذا يقودنا الى البحث في صور تلقي الناس لمفهوم الشهيد فيتضامن الناس في المجتمع الفلسطيني غالبا مع الشهيد وكأن هناك رابطة دم تجمع بينهم، في مجتمع صغير تتحول فيه علاقة الافراد في سياق استعماري الى علاقات عائلية، ويتحول المجتمع الى عائلة كبيرة يتضامن فيها الافراد في حالات الفقدان، القتل، التعذيب من قبل مستعمرهم. وتبقى هذه المساحة للحزن المرتبطة بحالة الفقدان

[54] الناشف اسماعيل، المصدر السابق.

الجماعي لهم، فقدان الفاعلين بشروط وفعل استعماري هي الجامع بينهم، ففي مرحلة الانتقال من الوجود المادي الى الرمزي هناك مجموعة من الممارسات من قبل المتلقين المتمثلة في حالة الاعتياد وبالتالي عدم الرؤية، وبقاء الصورة ضمن الحيز المكاني الذي تشغله دون الانتقال الى الوعي لحالة الفعل المقاوم، في سياق يتم فيه استباحة حياة الناس ضمن صيرورة حياتهم اليومية ودون اي فعل هجومي عدائي ضد المستعمر، او في اثناء قيامهم بفعل مقاوم، لذا يختلف التعاطي مع " شخص " الشهيد وفقا لهذه المنظومة، فالكثير من اسماء الشهداء يتم تداولها وفقا للرساميل الحزبية التي كانوا ينتمون اليها هذا من جهة، ومن جهة أخرى نتيجة للفعل الذي قاموا به في مواجهة العدو، فيحيى عياش والذي ارتبط اسمه " بسقف الباص الطائر" كان ينتمى الى حزب سياسي خلد وجوده عبر استذكاره الدائم ووضعه كأيقونة في تعلم آليات مقاومة العدو، وايضا ياسر عرفات واحمد ياسين فلم تعد صورهم فقط على جدران الفضاء العام وانما ايضا داخل الفضاء الخاص المتمثل في البيوت بغض النظر في كثير من الاحيان عن الانتماءات السياسية للأفراد داخل الفضاءات الخاصة، وانما الانحياز في هذه الحالة للفعل المقاوم، طبيعته وشكله .

تتحول المدينة بهذه الصيغة " نظريا " الى نموذج متفرد بحيث تنفصل عن البيئة الحضرية لمجتمع القرية والمخيم مع حفاظها على الخيط الرمزي الذي يحافظ على الامتداد الفكري ضمن منظومة الدولة الواحدة والهوية والتاريخ المشترك، ولكنها تتخذ الصيغة الاكثر تضخما، واكثر تبادلا للتفاعلات اليومية والاقتصادية، وتجتمع على صيغة ثقافية وحضارية واسعة، وتستحوذ على الصورة الاوسع في سياق تعريف المكان المرتبط بها، كما تشكل المدينة الذاكرة الجمعية للأفراد كونها الوسيط في عملية الاستدخال للأحداث التاريخية وفق سلطة ذاكرة الدولة الانتقائية، فتعيد ترتيب البصري بحيث يتناسب مع هذه الانتقائية، فالذاكرة الجمعية تقوم بتأسيس " هوية " للمجتمع وتضمن صيرورتها[55]، وهنا يشكل الحقل البصري المجال الخصب والغني لتشكيل الذاكرة واعادة ترميزها وفقا لهذه الانتقائية العالية، وايضا لتشكيل خطاب علني يعبر عن الجماعة، خطاب قوي وجامع يمثل كافة العناصر المشتركة داخل منظومة الدولة، فتعيد هذه الرمزيات انتاج الانصياع لسلطة الخطاب الدولاتي كونه فريد وجامع ويعبر عن الأصالة، فيشير جيمس سكوت بأن " الوظيفة الرابعة من وظائف الخطاب العلني تكمن في خلق الانطباع بالإجماع لدى الجماعات الحاكمة، والانطباع بوجود الرضى والقبول لدى الجماعات المحكومة " [56]، كما يشير سكوت الى نوعين من التواطؤ بين المحكومين واصحاب السلطة بحيث هناك مصلحة لأصحاب السلطة ان " يبقوا ظواهر الامور متلازمة مع شكل السيطرة الذي يمارسونه. اما المحكومون فان لديهم عادة اسبابا وجيهة تدفعهم الى المساعدة في ابقاء الظواهر كما هي او على الاقل، على عدم الاعتراض عليها بشكل علني" [كلها]".

يمثل الخطاب العلني الشق الاخر لما يطلق عليه الخطاب المستتر بحسب سكوت، ليرتبط الاول بمجموعة الافراد الذين يملكون السلطة وعلاقة مع مجموع الخاضعين وعلى كافة العمليات الحيوية المرتبطة بهذه العلاقة، اما الخطاب المستتر فانه يمثل خطاب العامة وتطلعاتهم ومدى انخراطهم واسبابه ضمن منظومة الخطاب العلني الذي تنتجه السلطة، وغالبا ما يشكل هذا الخطاب اداة الجمهور في نقد

---

[55] سوكاح زهير، مفهوم الذاكرة الجمعية عند هالبواكس، http://www.ahewar.org/debat/show.art.

[56] سكوت جيمس، تر: ابراهيم العريس ومخايل خوري، المقاومة بالحيلة، كيف يهمس المحكوم من وراء ظهر الحاكم، دار الساقي، ص79.

السلطة القائمة واحباط خطابها المنوي عليه على الرغم من محاولات السلطة الحاكمة من تكوين صورة لها او الصورة التي ترغب ان ترى بها، وبالتالي تضطر الى التنازل لما فيه مصلحة هؤلاء المضطهدين المفترضة " بمعنى ان الحكام الذين يتطلعون الى الهيمنة بالمعنى الغرامشي للكلمة، يتوجب عليهم ان يصيغوا بعدا ايديولوجيا يجعل حكمهم يبدو الى حد ما، وكانه يتماشى مع مصلحة محكوميهم. في المقابل، دائما ما يكون مثل هذا الزعم مغرضا، لكنه نادرا ما لا يكون له صدى بين الخاضعين أنفسهم".

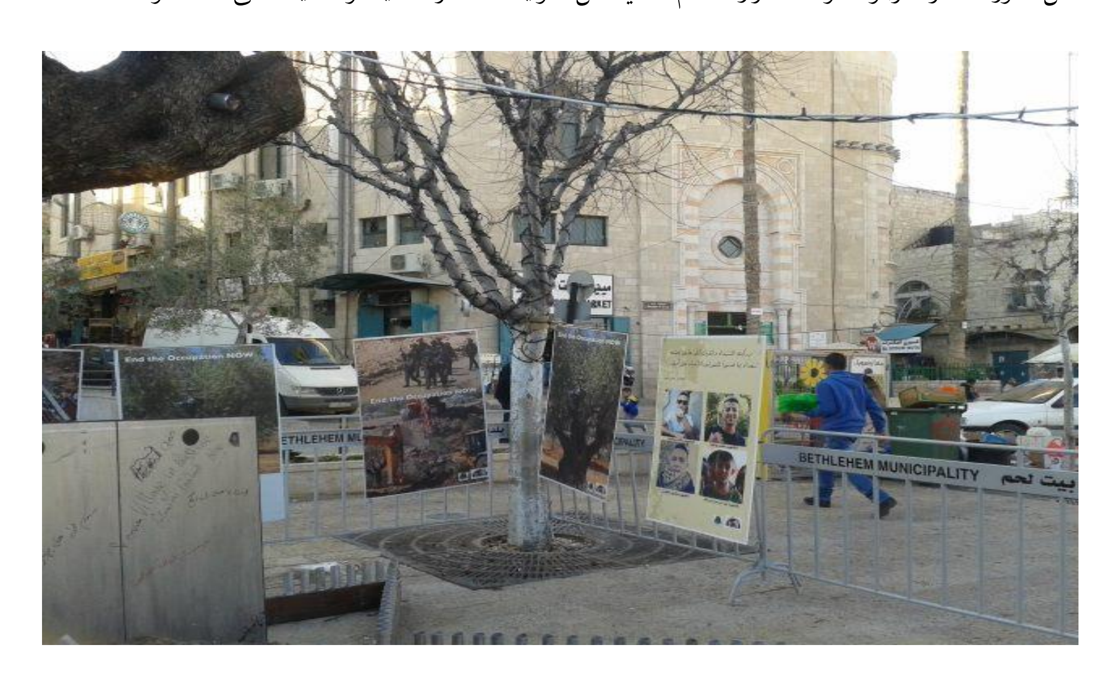
كما يعكس الخطاب العلني ايضا خطابا اقتصاديا، او خطاب تكون فيه مصلحة اصحاب السلطة اولا، وعبر منظومة اقتصادية ذكية تقوم باستخدام " الحكاية" الجمعية للأفراد وتجربة المشترك بينهم في عملية اخضاعهم البصري للمنتج والحكاية التي يعبر عنها الرمز وفق ذات السياق، ففي الصورة ادناه بالفضاء العام لمدينة الخليل يتم الجمع بين الاعلان التجاري والبعد الانساني من خلال استحضار ذكرى الشهيد والطلب من الجمهور العام ان يقوم بعملية التذكر تلك عبر " قراءة الفاتحة"، هذا البعد العاطفي المستمد من حكاية المجتمع وعملية الفقدان التي تحقق بشكل او بأخر حالة من الالتفاف الجماهيري العاطفي، وبالتالي استمرار بقاء الفكرة من جهة،



6. صورة من مدينة الخليل/ أذار 2016.

والحفاظ على منظومة اقتصادية ذات نفعية فردية، ففي الحبل الذي يحمل مجموعة من العبارات هناك تناقض حاد بين الجملة الاولى على الشريط ذو اللون الاحمر، والجملة على الشريط ذو اللون الاسود، فتمثل الجملة الاولى ذكر واضح لاحد اسماء المحلات التجارية والخدمات التي يقوم بها من اجل اظهارها للعامة، والثانية تمثل طلب في استذكار الشهداء بطريقة ما، وهذا الحد الفاصل بين ما تتطلبه المنظومة وبين ما تستدعيه المصلحة يمثل بشكل ما الرسالة التي يحاول سكوت ان يشير اليها في توضيحه بين الخطاب العلني الذي يقوم بفعل الاستهام، التمويه، والسيطرة، والخطاب المستتر الذي يشكل شقا منازعا وقويا للخطاب الاول في حديثه بشكل واسع حول الاليات التي يشكلها الخطاب في عملية المقاومة، وطرق تحايله على الذاكرة والجماهير، والقضايا الايديولوجية .

ولا يمثل استخدام " الرمزيات" التابعة للحكاية في المنظومة الاقتصادية وانما ايضا يتم العمل على ترسيخ الحكاية في المناسبات العامة والاحتفالات السنوية، وايضا التركيز عليها في كافة الفضاءات المدينية لتصبح محلا للرؤية والانكشاف، ومحلا لقول رسالة ليس لأفراد الدولة نفسها وانما لكل العابرين عبر المساحة المكانية لمناطق العرض، ففي مدينة بيت لحم يتم تشكيل الفضاء وفق مجموعة من الافتراضات المتعلقة بطبيعة المكان، والافتراضات المتعلقة بالمارين به، وهذا ما أكدته موظفة العلاقات العامة في مدينة بيت لحم بحيث ركزت على الرسالة الاساسية التي تخدمها هذه الاضرحة والصروح والتماثيل واي عمليات تدخل مادي داخل حدود المدينة بشكل عام، وداخل كنيسة المهد بشكل خاص، ونظرا لجموع الحجاج والزوار المسيحين الذي تنشغل به المدينة كل عام، وعلى مدار العام، فان هناك حرص على حضور " الحكاية" الفلسطينية، وتوظيف الفضاء العام من أجل خدمتها، بحيث تعكس جزءا من الواجب المؤسساتي في اظهار هذه الصورة، وبالحديث عن صور الشهداء هنا تحديدا بعيدا عن الرمزيات المادية المتعلق بالمدينة والمسيح ورموز دولة فلسطين، فان ساحة المهد وما حولها يشكل فضاء حرا من اجل الاستخدام لعرض هذه الصور، من اجل التضامن الرمزي مع فكرة الفناء، ومع مجموع الاهالي في المدينة بشكل خاص، وأهالي الشهداء لذا تزخر ساحة المهد في هذا الوقت من العام بالتركيز على فكرة الحق الشرعي المرتبط بالأرض، وتوثيق عمليات الانتهاك كرسالة للوفود الاجنبية في محاولة الإضاءة على الصراع الفلسطيني مع المستعمر، وهنا لا تأخذ صور الشهداء الطابع العفوي في المثول داخل الفضاء المديني وانما عبر سلسة من الاجراءات البيروقراطية التي تقوم به المؤسسة الرسمية في اختيار الحدث، والصورة، والحكاية المرتبطة بالإنسان " الشهيد"، وكونه يمثل مجموعة من الناس الذين تعرضوا للقتل بنفس الطريقة، والاخرين الذين يمكن ان يطالهم الفعل باي لحظة، وهذا ما تشير اليه الصورة ادناه، بحيث تمثل مجموعة الصور المعلقة عند احد زوايا ساحة المهد، فتبرز فكرة الصراع، والاضطهاد، وعمليات الهدم، وايضا مجموعة من الرموز المتعلقة بالبقاء والتجذر مثل صورة شجرة الزيتون، والاخضرار الدائم الذي يمثل التوليد المستمر للحياة والاحياء على حد سواء .



7. صورة من مدينة بيت لحم، ساحة المهد/ اذار 2016.

اما في الصورة الثانية والتي تحتل اعلى العمارة لتجمع المواصلات العامة فهي عبارة عن يافطة من النقابة العامة لعمال النقل تنعى احد الاشخاص العاملين في النقابة، تجمع اليافطة بين صورة الشهيد، وصورة ياسر عرفات كونه احد الرموز النضالية الفلسطينية من جهة وكونه شهيد من جهة اخرى، بحيث ترتبط ذكرى ياسر عرفات بالخلود؛ اي الشهيد الباقي كرمزية وطنية فلسطينية وشهادة على العمليات التي يقوم بها الاستعمار الاسرائيلي ضد المواطنين الفلسطينيين، هذا الرمز الذي يحتل سلطة معنية مستمدة من الدور الذي كان لياسر عرفات قبل رحيله، بحيث اختفى الجسد وبقي الهالة حول رمزية الدور والفكرة المرتبطة به كرئيس لفلسطين فيلعب الرمز دور " الوسيط اي يفترض اقامة سلطة رمزية وهي سلطة تتوصل الى فرض دلالات والى فرضها وكأنها شرعية وذلك بأخفاء علاقات القوة التي هي أساس قوتها" [57]، كما توضح الصورة طبيعة المشترك في التجربة الفرادية للشهادة، بحيث تربط اليافعة بين الشهيد معتز والشهيد ياسر عرفات بوحدة الحالة بغض النظر عن ادوارهم المختلفة، ورمزية كل منهم، والرساميل الاجتماعية المقترنة بكل واحد منهم، وانما تجمع بينهم ضمن فكرة العمل البطولي الذي قاموا به، وفعل الاستعمار في مواجهة هذا الفعل واستباحة حياتهم، وهنا وخاصة فيما يتعلق بترديد مفهوم " البطل" ضمن صور الشهداء والاضرحة والنصب التذكارية سيكون لدي فصل اتحدث فيه عن الاستخدام العام لهذا المفهوم ضمن التعبيرات البصرية في الفضاء المديني الفلسطيني.



8. صورة من مدينة بيت لحم، موقف السيارات/ اذار 2016.

[57] بورديو بيير، مصدر سابق، ص110.

مؤخرا لم يتم تناول موضوع صورة الشهيد كفعل يعبر عن الحدث فقط، وواجبا تقوم به الاحزاب السياسية للأفراد المنتمين اليها، وانما ايضا هناك مؤسسات غير رسمية وجماعات تقوم بالعمل على توثيق أفعال الاستعمار في اماكن مختلفة ومن ضمنها الخليل، فصورة الشابة هديل الهشلمون[58]. التي تظهر فيها مليئة بالحياة وتحمل شهادة تخرج وباقة ورد جاءت لتتخذ فعلا توثيقيا للحدث في المكان الذي استشهدت فيه، هذا التوثيق الذي يذكر كل العابرين للمكان بقصة الفتاة التي قتلت وبالتالي يذكرهم بخطورة العبور من المنطقة، وايضا للتذكير بالصراع الدائم مع الاستعمار الصهيوني عند كافة الحدود ومناطق المواجهة المباشرة مثل الحواجز التي تمتلئ بها شوارع الخليل بكافة الاتجاهات، جمعت الصورة بين صورة الشهيدة في احد مناسبات التخرج وصورة اللحظة التي تم فيها اطلاق الرصاص عليها، وكتب هذا التوثيق باللغة الانجليزية، هذه المجموعة التي تطلق على نفسها " شباب في مواجهة الاستيطان" والتي تعمل وفق لرؤية تسعى الى التخلص من العنف بشكل نهائي، وتقوم بإعمال مختلفة داخل الخليل نظرا لأنه منطقة صراع يتم التشابك بين الإسرائيليين والفلسطينيين بشكل يومي/ لحظي، نظرا للقرب المكاني بينهم، وبالتالي هذه الصور تأخذ جانبا آخر يتعلق بمحاولة هذه المجموعة لاختلاق صورة ما للسلام، للبيئة الخالية من " العنف" والترميز لها بباقة الورد والابتسام من قبل الشهيدة.



9. صورة هديل الهشلمون، مدينة الخليل، منطقة الحرام/ اذار 2016.

[58] هديل الهشلمون استشهدت على احد الحواجز العسكرية في مدينة الخليل نتيجة لرفضها خلع نقابها وتم اتهامها بانها كانت تحاول طعن احد الجنود، استشهدت في تاريخ 22-9-2015.

في صورة الشهيدين غسان وعدي الجمل والتي يتم الاحتفاء بهم من قبل الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، وهي الحزب السياسي الذي ينتمي اليه الشهيدين، بحيث مثلت الصور دعوة للاحتفاء بذكراهم بعد عام على استشهادهما، هذا الاحتفاء الانتقائي من قبل الحزب مرتبط بالرساميل الاجتماعية " للفعل" الذي قام به الشهيدين، بحيث تختلف التصنيفات داخل الحزب بين الاشخاص الذين يقيمون بتنفيذ عمليات استشهادية ومواجهة المستعمر من خلالها وبين الشهداء الذين ينتمون الى الاحزاب ويقوم الاستعمار بقتلهم دون قيامهم بفعل يمثل " خطرا " تجاههم وانما لتوهمهم حول طبيعة هذا الفعل، او امكانية حدوثه، نظرا لان عدم الموت يمثل " خطرا" مضاعفا عليهم.



10. صورتين الاخوين ابو جمل، مدينة رام الله، شارع ركب/ كانون اول 2015.

وايضا هذه صورة اخرى تمثل دعوة للاحتفاء بفكرة " الفعل" الذي اقدم عليه الشهيد مهند الحلبي، وربط هذا الفعل بعمل طليعي اثناء الهبة الشعبية في عام 2015، للتركيز عليه وتشجيع استمراريته، لهذا ارتبط صورته بصورة الشقاقي، ومجموعة من الشهداء المنتمين للحزب في فترات زمنية مختلفة، تجمع بينهم قوة الفعل وتأثيره، بحيث اعتبره الحزب " مفجر" الهبة في فلسطين، وحملت الصورة كل من يرى الاعلان مسؤولية الحضور نظرا لارتباطه بالموافقة على شرعية المقاومة، واستمرارها، وعدم الحياد تجاه فكرة الدم والشهيد، وان هذا الدعم المتمثل بحضور التأبين هو المساهمة للكل في " الاعلاء" من الدور الذي يقدم الشهيد في تخليه عن حياته من اجل بقاء المجموعة، والفناء في سبيل الفكرة وانتصارها.

بحيث تمت عملية التصوير بأحد شوارع رام الله، وعلى الرغم من البلدية تقوم بعملية تنظيف يومية لكافة الشوارع خلال النهار وفترة المساء، فان الحرص على بقاء صور الشهداء وعدم المساس بها حتى لو كان تالفة او غير واضحة فانه أحد الاشياء المهمة التي تحافظ عليه البلدية لعدم اضطرارها لخوض معارك مع الاحزاب المختلفة، وايضا تقديسا للشهيد وفعله النضالي، ولذا تبقى صورة الشهيد حتى البلل المطري الاخير.



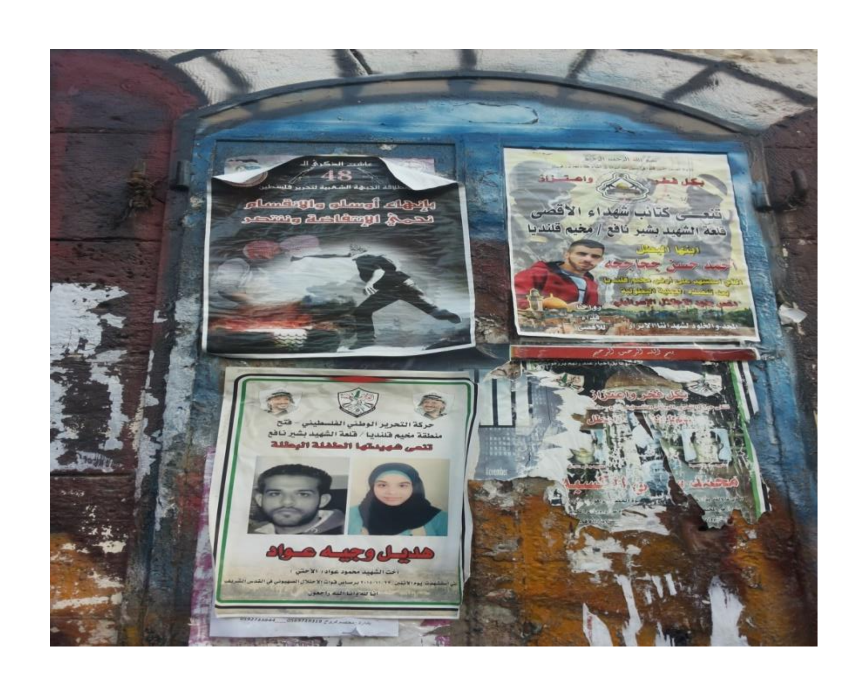
11. صورة من مدينة رام الله/ كانون اول 2015.

وفي صورة " أبو علي مصطفى" الذي استشهد منذ 2001 مثالا على استدعاء الرمزيات من اجل ايصال بعض الرسائل السياسية بتحييد الزمن والمكان، ويتأتى ذلك عبر استدعاء بعض المقولات التي يتم تصريحها من قبل الشهيد، وتتخذ الصور في الفضاء العام حضور مكثف للتركيز على الفكرة وللاستحواذ على المشهد البصري داخل الفضاء المديني، فمثلا نجد بان ثلاثة صورة تم وضعها بنفس الطريقة وعلى مستوى مكاني واحد لتأكيد الدور الذي تقوم به تجاه الفضاء العام، وتجاه الرسالة التي تحملها، والتي من الممكن ان تعود للمشهد في ذكرى سنوية، او مع كل شهيد ينتمي لهذا الحزب، فاذا كان الشهداء يرحلون كجسد فانهم يبقون كفكرة، هذه الفكرة التي تربطها الذاكرة بالخلود والمقدس الحافظ والمؤرخ للعمليات المختلفة.



12. صورة من منطقة بيت لحم/كانون الثاني 2016.

اما الصورة التالية فهي تمثل شهداء مخيم قلنديا والتي امتلئ بها الفضاء العام اثناء الفترة التي يتم التقاط الصور فيها، بحيث جمعت بين الشهداء الاخوة في صورة واحدة، وصورة لشهيد اخر، بحيث ارتبطت هذه الصورة تحت مسمى " قلعة الشهيد بشير نافع، وهو احد افراد الساكنين في مخيم قلنديا، وايضا كان يعمل في الاجهزة الامنية، ويمثل " القلعة" اي المخيم بكافة الرمزية التي يحملها في تاريخ القضية الفلسطينية، وتأكيدا على فكرة تنحى المؤسسة الرسمية في عملية اعادة ضبط الفضاء العام فيما يتعلق بصور الشهداء بالتحديد، وعدم امكانية انتزاعها من مكانها حتى لو كان ذلك يتنافى مع المشهد الذي تحاول المؤسسة الرسمية اطفائه على المدينة، فتختفي كل البقايا وتبقى صورة الشهيد وحدها، الى ان تفنى ايضا بفعل ارادي يتعلق بأحوال الجو والفترة التي استغرقتها على احد الجدران داخل الفضاء العام، او ان يكون هناك شهداء جدد بحيث يتم الصاق الصور فوق الصور الاولى، فتبقى الصورة لتقص الحكاية على الرغم من فناء الجسد المادي للشخص .



13.صورة لمجموعة من الشهداء اخذت في منطقة رام الله/ كانون اول 2015.

تكاد تكون الطريقة التي يتم التعامل من خلالها مع صور الشهداء ان تكون متشابهة، فوجودها بالفضاء العام يجيش الذاكرة الجمعية للأفراد وتبقي على ضرورة الفعل المقاوم حتى وان قابلته المنظومة الاستعمارية بالقتل وافناء الجسد، فيرحل الشهداء عن الارض ويتركون البقايا لأحزابهم السياسية على امتدادها وتنوعها لتحمل صورتهم واسمهم على الاقل لضمان استمرار الحق التاريخي للفلسطينيين بمقاومة الاستعمار والثأر للشهداء واستكمال طريقهم في عملية التحرر.

وفي الاجزاء التالية من هذا الفصل سيتم تتبع معنى صور الشهداء في الفضاء المديني الفلسطيني، وكيف يتم تأويلها من قبل المتلقي الفلسطيني، والبحث في دورها في السياق الاستعماري وتشكيلها لخطاب ذاكرتي يوصل الماضي بالحاضر، ويعمل على تشكيل خطاب مقاوم.

3.2.3 صور الشهداء، الموت الذي يعيد انتاج تصورات الجماعة عن نفسها: –

يتمحور هذا الجزء من الفصل الثالث حول الحضور البصري لصور الشهداء في ذهنية الافراد المتلقين لها، بحيث يقدم تحليلا حول الآليات التي يتم من خلالها صناعة المشهد البصري في الفضاء المديني الفلسطيني، وآليات استبطانه واستدخاله في ذهنية الافراد، والخطاب الذي يتم تلقيه عبر هذه الصور، وذلك عبر سؤال المبحوثين مجموعة من الاسئلة لاستقصاء حضور هذه الصور وخطابها لديهم، وربطها بالسؤال المركزي الذي تتبعه الأطروحة والمتمثل بتحليل الخطاب الذي يشكله البصري في الفضاء المديني الفلسطيني، وقدرته على تشكيل خطاب مقاوم داخل السياق الاستعماري الفلسطيني.

وتم عنونة هذا الفصل بصور الشهداء، الموت الذي يعيد انتاج الجماعة وفقا لما تم الاستنتاج له من اجابات المبحوثين التي سأقدمها خلال هذا الفصل، فتم سؤال 50 مبحوث تنوعت خلفياتهم الثقافية والاجتماعية والمهنية ومرحلتهم العمرية حول هذه الصور وما تشكله من معنى بالنسبة لهم، واذا كانت تعمل على تشكيل خطاب مقاوم من خلال حثهم على النضال من اجل عملية التحرر من الاستعمار، اي تحليل قدرتها على التأثير بالأفراد وفقا لمعاني يحددها كل منهم هذا من جانب، اما من جانب آخر يمثل العنوان احد ادوات التحليل التي تتبعها الباحثة في عملية تحليل هذه التعبيرات البصرية كونها احد اشكال اعادة انتاج الجماعة من خلال الحفاظ على الذاكرة الفلسطينية وتاريخها التحرري، فهؤلاء الشهداء يمثلون الجسر التحرري المبتغى لدى الفلسطينيين، ولهم ادوار سواء بوعي او بغير وعي، بحضورهم او من خلال غيابهم في عملية التحرر تلك.

فتمثل هذه الصور مجموعة من الافراد التي تربطهم حالة من الغياب نتيجة فعل الموت " الاستشهاد" او " الاغتيال" او " القتل"، وهذا الفصل بين المفاهيم الثلاثة ناتج من سياق الحالة الفلسطينية الاستعمارية المتعلقة بالغياب، بحيث يعرف الموت في هذا السياق اما من خلال الاستشهاد نتيجة للممارسات الاستعمارية التي تستهدف الفلسطيني من اجل قتله دون قيامه باي اعمال نضالية، اثناء تواجده بالبيت او على الحاجز او الشارع، والحالة الثانية المتمثلة بفعل الموت نتيجة للقيام بعمليات ضد العدو من خلال " رمي الحجارة، عمليات الطعن، ضرب الملتوف وغيرها "، والثالثة نتيجة القيام بعمليات " استشهادية مخطط لها من قبل الافراد الذين يقومون بهذا الفعل واثناء هذه العملية اما ان يفقد الشخص حياته او يستطيع الهرب ومن ثم يتعرض للاغتيال او السجن، بحيث يقدم اسماعيل الناشف في كتابه صور موت الفلسطيني هذه الاشكال كأطوار موت تعريفية وبحسب ما ذكر فانه " تقييم في كل فلسطيني ثلاثة اشكال/ اطوار موت تعريفية متداخلة : الضحية والشهيد، الاستشهادي. وكل شكل من هذه الاشكال هو هيئة حضور اجتماعية تاريخية فاعلة، حيث ان لكل هيئة طريقة محددة من الفعل. ويأتي فعل الهيئة من انها آليات عمل منتجة ماديا ودلاليا، تقوم بضبط علاقات الجماعة الفلسطينية مع ذاتها ومحيطها المباشر على مستوياته المختلفة والعالم عموما " [59]، بحيث ما يهمنا هنا ليس تفكيك اشكال الموت بالسياق الفلسطيني وانما البحث في معاني هذا " الموت " وعملية تشكيله للجماعة، " الموت المولد " [60] الموت الذي

[59] الناشف أسماعيل، صور موت الفلسطيني، المركز العربي للابحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2015، ص 53.
[60] الناشف أسماعيل، مصدر سابق، ص 17.

يعيد انتاج الذات الفلسطينية، ويحدد شكلها، فكثير من صور الشهداء تحمل مجموعة من الآيات القرآنية التي تؤكد فعل عدم الفناء وانهم " احياء عند ربهم"، هذا الخلود الابدي لصورة المقاتل او الشهيد الذي يدافع عن الارض لا تتمثل بالخطاب الديني وانما ايضا يكرسها الخطاب الاجتماعي كونه امتداد للخطاب الديني وتابعا له، ولا بد الاشارة هنا بان الخلود الذي يتم تداوله من خلال الكتابة على صور الشهداء يختلف من حزب سياسي الى اخر، فوفقا لمجموعة الصور التي تم تناولها بهذا البحث نجد ان هناك اختلاف في العبارات التي يتم كتابتها فوق هذه الصور، فمثلا الشهداء الذين يتم تبنيهم من قبل كل من فتح وحماس فانه بالغالب تحمل بوستراتهم آيات من القرآن تدلل على فكرة الخلود " الأخرى" وايضا استمرار الخلود في الدنيا من حيث استمرار الفعل المتعلق بالشهادة، بينما " وفقا لمجموع الصور التي تتبعتها الباحثة " فان الحركات اليسارية لا تستخدم هذا العبارات المستمدة من الخطاب الديني وانما تبقى على اهمية الخطاب الوطني المتمثل بتمجيد الفعل بعيدا عن السياق الديني.



[61]

14. صورة على باب أحد المحلات التجارية في مدينة بيت لحم/كانون ثاني 2016.

فالصورة التي يتم العمل عليها من قبل الحزب السياسي تخضع لخطاب الحزب ورؤيته، ولذا ترتبط كافة الكتابة بهذا الخطاب وتعيد انتاجه مع كل شهيد من الحزب ذاته، وهذا الخطاب يتم ترسيخه للمتلقين من خلال التشديد عليه من خلال التعبيرات البصرية للشهداء واعادة تكراره، وعند سؤال المبحوثين **هل تلفتك الكتابة الموجودة على صور الشهداء؟**

تنوعت الاجابات ومنها

[61] صورة الشهيد معتز زواهرة، تم التقاط الصورة في مدينة بيت لحم .

عبد الله قواريق " الصراحة لا، احيانا أركز على الاسم لأتأكد إذاكنت بعرفه او لا، بس كل شيء ثاني ما بهمني " [62]

أبو عريضة " لا ما بنتبه على الكتابة، بس بتفرج على وجه الشهيد وبحزن عليه لانه راحت حياته عشان ناس ما بتستاهل" [63]

فروخ " بصراحة لا ما بنتبه لانه كل الكتابات صارت نفس الشي، حتى الفوتشوب للسلاح والحركات نفس الشي، الشيْ الي بثير انتباهي هو وجهه، بحس انه بريء وبقول براسي ما اكذبكم اطلعوا هـ ذا البني ادم بريء وما كان بدو يموت " [64]

شادي العيسة " انه بالكتابة ما بلفتني الا اسمه عشان أتأكد إذاكنت بعرفو او لا " [65]

ديالا حلايقة " انا بتأمل كل شيء فيه، بس الكتابة مش كثير بتهمني " [66]

ديانا اعمر " ما بهمني شيء غير وجهه، وبصير اتخيل لو انه كان هون شو كان ممكن يعمل " [67]

محمد " بطلع عليها كثير وبعد الكلمات المكتوبة، لأني بحب اعمل هيك " [68]

وهنا نرى من خلال اجابات المبحوثين بان هناك اعتياد بصري على فكرة " صورة الشهيد" وشكل هذه الصورة، فالبعض يستطيع معرفة الانتماء السياسي من خلال الالوان وشكل البوستر والكتابات الموجودة عليه حتى لو لم تشير الى اسم الفصيل، فوجود السلاح او عدمه، لون " العصبة " على الجبين إذا كانت موجودة، كل هذه الرمزيات التي يتم التعامل معها من قبل الفصيل السياسي الحاضن للشهيد تقوم بعملية القول والافصاح عن الهوية التي يتم اصباغها للشهيد، وايضا تكريس الخطاب الحزبي واعادة انتاجه من خلال هذه الصور. "كما تشير هذه الصور الى التصنيفات الفصائلية وغياب التوحد الفلسطيني "

اما عند سؤال المبحوثين حول **معنى صورة الشهيد لديهم، وهل يحبون ان يكونوا بدلا منهم والموت بنفس الطريقة؟**

هنا حدث جدل كبير يمثل نقطة تحول في التحليل حول سوسيولوجيا التعبيرات البصرية المتمثلة بصور الشهداء وقدرتها على تشكيل خطاب مقاوم وتجييش الفاعل الفلسطيني في عملية صراعه ضد المستعمر، بحيث انقسمت الاجابات مع التأكيد في غالبيتها على عدم الرغبة بالموت بهذه الطريقة.

رمزي بوشة " انا ما بتعنيلي كثير اشياء فقط بحزن عليهم لأنه راحوا سدى، وطبعا ما بحب اموت مثلهم " [69]

---

[62] عبدالله قواريق، 32 عام، رسام، ويعمل كمصمم.
[63] ابو عريضة، 28 عام، سكان مدينة الخليل، يعمل كمتخصص تقني .
[64] محمد فروخ، 19 عام، سكان مدينة رام الله، يدرس مسرح .
[65] شادي العيسة، 33 عام، من بيت لحم ويعيش برام الله، يعمل بمجال المحاسبة .
[66] ديالا حلايقة، 30 عام، سكان مدينة الخليل، تعمل في المجال المجتمعي .
[67] ديانا اعمر، 28 عام، سكان مدينة طولكرم، تعمل في مجال تكنولوجيا المعلومات .
[68]محمد، 18 سنة، طالب في الكلية. سكان مدينة رام الله

شادي العيسة " بحزن على الي راح، وبحسها تجارة بالدم مش أكثر "

عبد السلام " يعني ما بعرف بس انه بتضل موجودة كتقدير للشهيد مش أكثر، لا ما بتشجعني اقاوم ولا اموت بنفس الطريقة " [70]

احمد حنيطي " ما بعرف إذا بكون بمحله بيوم، بس بالتأكيد مش هاد الشكل الي بحب انو اموت فيه على الاقل حاليا، وما بلفت انتباهي غير شكل وجهه وكيف كل حزب بحاول يصور افراده " [71]

جوانا رفيدي " صورة الشهيد بالنسبة لي تعني تخليد وتمجيد لفعله مع انها لم تعد مهمة، ممكن بتخليني انقم على اليهود والفصائل بس ما بتخليني أحب اموت بنفس الطريقة " [72]

زياد سراحنة "كثير بتأمل بصور الشهداء وبقلهم كثير اشياء، وخاصة لما امر بالبلدة القديمة عن صور شهداء كانوا اصحابي ما تتخيلي مقدار الوجع واللوم والحكي وكل شيء بيجي براسي بس اشوفهم، بس اكيد ما بدي اموت مثلهم، هيهم راحوا شو صار بالدنيا، بس اخسرناهم " [73]

اما عن السؤال الذي يتعلق **هل تلاحظ كل الصور في الفضاء؟ هل تشكل هذه الصور خطاب مقاوم؟**

يمثل هذا السؤال النقطة الاساسية التي يحاول البحث استقصاءها، وربطها بالسؤال المركزي حول امكانية هذه التعبيرات على تشكيل خطاب مقاوم، وامكانية استدعاءها لهذا الخطاب من خلال هذه التعبيرات، وعند سؤال المبحوثين حول هذا الجزء من البحث كانت اجاباتهم.

عبد عودة " انا لا أحب النظر للصور وبحاول اتجاهلها، بتعرفي طلعت من طولكرم عشان ما اشوفها، كل ما اطلع بصورة بتذكر اصدقائي والناس الي كانوا معي الصبح وبالمسا اسمعت انهم استشهدوا، لذلك بفضل ما اطلع ولا ارجع بذاكرتي لكل هديك الايام وكل هاي الذكريات الصعبة، لأنه ما رح أقدر اعمل شيء، زي صورة صديقي محمد ابو طاحون، ايمن الجلاد، ثابت ثابت، هي بتضل بأقل كلمة ممكن توصفها " ذكرى" واه بالتأكيد بتعطي للبلد طابع مقاوم، بضل ثابت للناس وللعالم بانه في مقاومة بهاي البلد حتى لو ما كان الجميع جزء منها" [74]

---

[69] رمزي بوشة، 24 عام، سكان مدينة رام الله، يعمل في مجال المحاسبة .
[70] عبد السلام خداش، 49 عام، مخيم الجلزون .
[71] احمد حنيطي، 33 عام، سكان مدينة رام الله والاصل من جنين، باحث ويعمل في مجال العمل المجتمعي .
[72] جوانا رفيدي، 47 عام، سكان مدينة رام الله .
[73] زياد السراحنة، 33 عام، سكان مدينة رام الله والاصل من الخليل .
[74] عبد عودة، 29 سنة، من مدينة طولكرم ويعيش في كفر عقب، تخصص هندسة ويدير مقهى.

فاطمة عطا " بشوفهم بنتبه على الناس الي بعرفهم وبتحسر عليهم وعلى اهلهم، ما بعتقد انها بتخلي الواحد يتمنى الموت بطريقتهم، بجوز الي بس للشباب اه بتخليهم يفكروا بالنضال " [75]

هبة سعيدة " انا بس اشوفهم وعادة بنتبه عليهم بصير قلبي يوجعني وخاصة لما اشوف صور مهند الحلبي، ليث الخالدي، ضياء التلاحمة بصير ابكي، ووجع كبير لانو ضحوا بكل شيء عندهم حتى عمرهم وما صار شيء ويمكن ما يصير " [76]

فروخ " بصراحة بتغير الاشي بتذكر وانا صغير كنت كثير أحب أمزق هذه الصور، استني ليعلقوها وبعدين اروح انا وصحابي نشيلهم، اليوم بعرف انها رح تنشال لحالها، صارت الصور شيء مش حلو الواحد ما بيحب يطلع عليها لأنه فقط بتحكيم سياسة وشعارات وفوتوشوب وسلاح مركب، بتخليني اقاوم بس مش بالموت في كثير اشكال الواحد يقاوم من خلالها "

محمد " بحس انو فقدت الفكرة اهميتها انه يعني حتى لو في حد مات بدون ما يكون مناضل او تم قتله من قبل اليهود، صار في إله بوستر لما يكون شخصية مهمة، فبطلت شيء بس للشهداء. بس لساتني بشوف الشهيد بطل لأنه قدم روحه لشيء معين، ولهدف معين، ويمكن بيوم بحب اكون مثله، ما اموت على الفاضي "

اسلام بدران " اقولك لك بصراحة انا بهرب من بوسترات الشهداء، ما بتطلع عليها، بعرف انه اقل شيء ممكن نقدمه عشانهم اننا نحفظ اسماءهم او نتذكر وجوهم، لكن انا بخجل ، او ممكن ما عندي الجراءة ، والشيء ما اله علاقة بالموت، الشيء الذي ممكن يلفت الانتباه هو النفاق الحزبي الذي يطغى على البوستر، بالنسبة الي موضوع الشهادة شيء شخصي ، لكن برفض تكون صورتي على عمود او على جدار او فوق اعلان تجاري، مع انه الشهيد اهم منهم كلهم لكن بشعر انه في اساءه اله حتى لو كان هاد الشي بيمثل الشهادة ، اقصد يعني الشهيد منا وفينا وموجود وصورته (مش بس الفوتوغراف بل فعله) لازم تطغى على المشهد ، بلصق الصورة هون بعد فترة بيجي حدا بيشيلها او بيمزعها من هون ، احنا بالذات برام الله ثقافة المقاومة نادرة جدا شوفي بتحدى اذا في حدا بتذكر الشهداء غير مقربيهم ولما بتذكرهم بتذكرهم كأشخاص مش كشهداء ضمن مشروع تحرري ، معظم البيوت فيها شهداء واسرى وجرحى على هالا ساس لازم كل الشعب مقاوم او ع الاقل بده يؤخذ بالثأر لكن الكل بيهرب بس شاطرين نقول بنحررها بالدماء" [77]

شذى " بنتبه على الصور وبتأملها، بحب اطلع على عيون الشهداء بحسها صادقة وبتحكي كثير اشياء، بس اكيد ما بحب اكون مثلهم لإنو انا بخاف، بخاف كثير من فكرة الموت هيك " [78]

[75] فاطمة عطا، 50 عام، سكان رام الله، ربة منزل .
[76] هبة سعيدة، 28 عام، سكان رام الله والاصل من طولكرم، تعمل في المجال المجتمعي .
[77] اسلام بدران، 28 عام، رام الله، مرشد اجتماعي .
[78] شذى، 28 عام، سكان مدينة سلفيت، معلمة مدرسة .

وفي هذا السياق يمكننا تتبع مجموعة من العناصر التي يتم تناولها من خلال البحث، هذه العناصر المتعلقة بالخطاب الذي تمثله هذه التعبيرات، والاشكال المختلفة التي يتم من خلالها استقبالها من قبل الجمهور، وقدرتها على صناعة المشهد داخل الفضاء المديني الفلسطيني، بحيث يتبين لنا من خلال العمل الميداني بان هذه الصور بالمجمل غير قادرة على انتاج خطاب مقاوم يستطيع تجييش الناس وحشد طاقتهم من اجل مقاومة المستعمر، مع عدم الغاء الفكرة او انكارها من قبلهم، نظرا لأنها من المسلمات الاساسية التي يؤمن بها الفلسطيني كطريق للتحرر، ولكن بسياقات مختلفة، بحيث يمثل هذا " الاحباط" في البنية الاجتماعية من امكانية التحرر وفقا لشروط زمانية لا تقدر قيمة الفعل المتعلق " بالموت" وايضا نتيجة للوضع السياسي والاجتماعي الفلسطيني الذي يحاول الخطاب الدولاتي تكريسه، وثقافة السلام والعيش المشترك الذي يحبط كافة العمليات التي يقوم بها الافراد في سبيل التحرر، وهذا ما تتعرض له ليزا تراكي في مقالها حول " المتخيل الاجتماعي الجديد في فلسطين بعد اوسلو"، والذي تحاول فيه تفكيك الوضع الاجتماعي والاقتصادي واعادة تشكيل وعي معاصر تجاه المقاومة وفقا لمنطق اوسلو، " فيمكن القول بان انشاء السلطة الفلسطينية مهد لمرحلة ما يمكن تسميته " التطبيع المجتمعي" social normalization" الذي تضمن شرعنة المنزلة الاجتماعية، والتراتبية، والامتيازات، ورافق هذا الوعي المتزايد بالمكانة الاجتماعية والتراتبية رفض لثقافة المقاومة التي تم صوغها في السبعينات والثمانينات في اطار الحركة الوطنية ومن قبل جيل من الشباب والشابات الذين تعلموا اساسا في جامعات وكليات محلية " [79]، وتشير تراكي بان عملية العزوف عن المقاومة وما اطلقت عليه عملية التطبيع المجتمعي هي نتيجة لنظام اجتماعي وخطاب دولاتي يحاول تكريس سياسته في خدمة الدولة وخطابها السياسي، وان المحاولات الفردية او الحزبية في خلق حالة من المقاومة داخل السياق الفلسطيني يمكنها ان تفكك نتيجة هذا الخطاب الذي يعيد انتاج نفسه من خلال الافراد الذين يمثلون المؤسسة الرسمية.

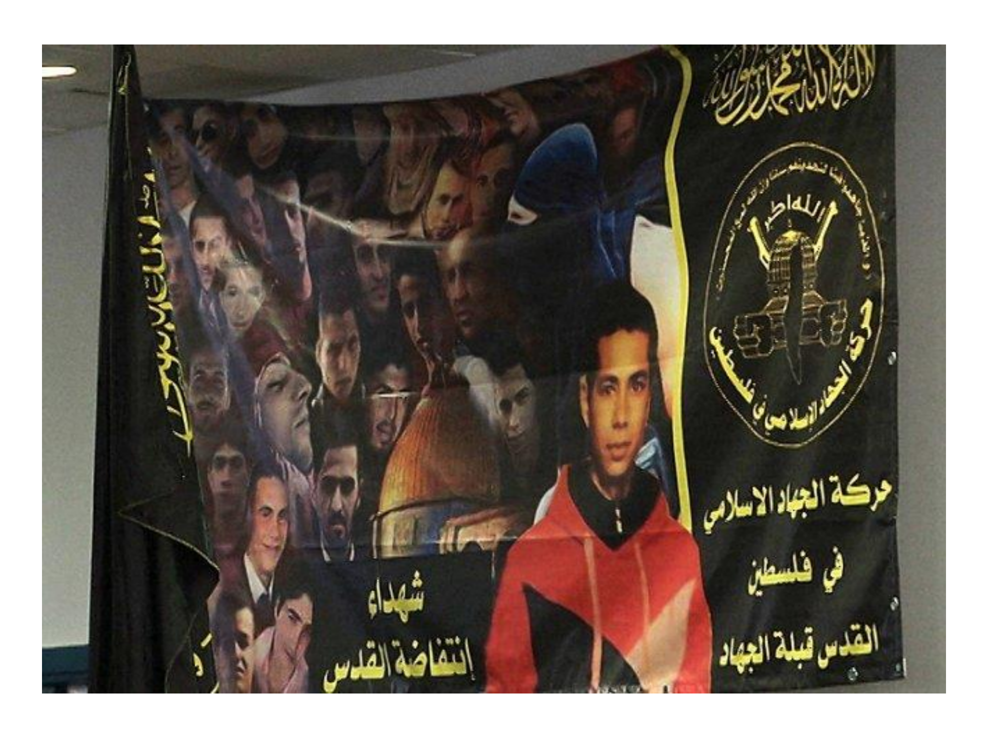
هذه الحالة المعقدة في تعريف المقاومة لدى الفلسطينيين، فلا يوجد عداء صريح وواضح لها في الخطاب المجتمعي، ولكن هناك خوف تجاه الخطوة من قبل الافراد، وحالة من القدسية التي تتشكل تجاه الافراد الذي يقومون بالفعل بغض النظر عن الظروف الذي حدث فيه الفعل المقاوم، وعلى الرغم من بعض التصريحات الرسمية التي تقف بالحياد تجاه الفعل المقاوم المسلح الفلسطيني وتبني آليات مقاومة شفافة رمزية تحافظ على نهج الجماعة الفلسطينية وثوابتها المتمثلة بالتحرر، هذا الخطاب العلني للمؤسسة الرسمية، وبعض الاحزاب السياسية يتمثل في الصورة وحضورها المادي في السياق الفلسطيني، لا ينفي ابدا المقاومة ولكنه لا يعمل على الدعوة لها بشكل علني وواضح.

وعلى الرغم من الموقف المتردد الذي ابداه بعض المبحوثين في تحديد صورة الموت الذي يمكنهم تخيلها عند سؤالهم هل " يفضلون الموت بنفس الطريقة" والمقصود هنا بالطريقة هو " الاستشهاد" فالأغلب اجابوا بالنفي، مع التشديد لاحقا على اهمية المقاومة حتى لو لم تكن مسلحة فبالنسبة لهم يوجد اشكال مختلفة للفعل المقاوم خارج نطاق الموت، فالحياة يمكنها ان تقدم الكثير من الافعال التي تساهم

---

[79] تراكي ليزا، المتخيل الاجتماعي الجديد في فلسطين بعد اوسلو، مجلة اضافات، العدد 26-27، 2014، ص 53.

بالتحرر اكثر من الموت في سياق فلسطيني " مترهل" والناس تذهب هباءً دون اي نتيجة واضحة، بل على العكس برايهم ان الوضع يزداد سوءا والمتغير هو فقدان كل هؤلاء الاشخاص.



15. صورة للشهيد مهند الحلبي في حفل تأبينه/ أذار 2016.

فتبقى الصورة تحمل ذكرى او توثيق للفاعل المقاوم ولكنها غير قادرة " بماديتها" على تشكيل حالة من المقاومة تعيد صوغ الجماعة الفلسطينية، وخاصة بعد الاعتياد البصري عليها، بحيث يتم التفاعل مع الصورة اثناء الحدث ولكن عنصر القدم يقلل من فعاليتها ومن حضورها الفعلي داخل الفضاء العام، فيبقى فعل الحضور هو فعل شخصي مرتبط بقرب الشهيد من جماعة ما، من عائلته واصدقاءه الذين لا تشكل لهم الصورة حالة مادية فقط وانما تعيد صوغ العلاقة وتعظيم الاحساس بالفقدان، وحالة الاستذكار المبنية على مجموعة الافعال المرتبط بالغائب كانسان وليس كمقاوم فقط.

ويطرح اسماعيل الناشف فكرة المقاومة على انها شكل تاريخي محدد من اشكال العودة المتعددة، وانها تعمل على اعاد تشكيل ولادات فلسطينية ذات ملامح مميزة، وبهذا يمكن فهمها على انها شكل وممارسة لإعادة انتاج الجماعة الفلسطينية من خلال عملية التحرر من سيطرة المنظومة الاستعمارية على حالات الموت والانفكاك منها، هذه الانفكاك المتولد من خلال سيطرة الفلسطيني على ذاته وعلى جسده وطريقة موته، هذه الاليات التي بدأت تتشكل لديه منذ عام 1948 حتى الان [80]، بحيث بدأ يتحول هذا الغياب المرتبط بالموت برأسمال رمزي يتملكه فعل الاستشهاد، وهذا ما شكل حالة من القداسة حول الغياب وفكرته ورمزيته من حيث قدرته على

[80] الناشف أسماعيل، مصدر سابق، ص 17.

اعادة تمثيل الجماعة الفلسطينية[81]، ليس هذا فحسب وانما " ان تموت شهيدا يعني انك تنتزع من النظام سيطرته على ادارة شؤون الموت الجماعي الفلسطيني، وان كان هذا الانتزاع رمزيا او جزئيا. فالشهيد ينتزع سيطرته على موته هو كفرد ليمثل امكانية الانتزاع الجماعي من دون ان يتحقق الاخير بالضرورة سببا في اثر الشهادة الفعلية " [82]، فالشهيد شكل من الموت يحدد شكل حياة الفلسطينيين واعادة صياغة الصراع لما يحقق مصلحة الفلسطيني والذي يحققه هذا الانتزاع، وعلى الرغم جدلية الطرح الذي يقدم اسماعيل الناشف بحيث هناك منظومة اوسع من فكرة التحكم بفعل الغياب والياته وقدرته على صياغة الجماعة واستمرارها وتحررها، وانما هناك الخطاب الديني الذي يشكل مركزية اساسية في عملية الغياب المتعلق بالموت، الاستشهاد، في هذه الحالة، بالإضافة الى الخطاب الاجتماعي الذي يتعلق بفكرة الشهادة والذي يقوم بدوره بتأجيج الفعل المقاوم.

هذا الانشباك الذي يتولد من فكرة الموت وتمثيلها ورمزيتها، وما يتم تداوله في الفضاء العام رمزيا، بحيث يحضر الشهيد كفاعل لا كصورة داخل هذا الفضاء، فاعلا يحمل خطابا يتعلق بسياق الموت الذي ولده، خطاب حزبي ينعكس من خلال مجموعة من الشعارات والتمثلات المتعلقة بالألوان والكتابة والطريقة التي يعرض بها، وهو ما يضمن استمرار اعادة الانتاج الذي تحدث عنه اسماعيل الناشف، بحيث لا ينفصل سياق الغياب عن الصورة، بل تقوم الصورة بإعادة تثبيتها داخل المشهد، وبالتالي بقاء صورة الموت بهذه الطريقة حاضرة ذهنيا لدى الافراد، واذا كان الزمن يخفف من وهج حضورها الا انها تبقى ماثلة في الذاكرة الفلسطينية بأشكال مختلفة على المستوى الماكروي والمايكروي.

وفي الختام يمكننا تفكيك بنية صور الشهداء وفقا لثلاثة من المعايير الاساسية التي تضمن تشكيلها لخطاب مقاوم رمزي، وتُبقي على فعاليتها داخل الفضاء العام، اول هذه المعايير يتعلق بزمن الحدث الذي تظهر خلاله الصورة من حيث سلميته او تأججه، اما المعيار الاخر فيتمثل بالحدث/ الفعل الذي رافق عملية الغياب/ الاستشهاد وعملية تداوله داخل هذا الفضاء اي ما قام به الفاعل قبل الغياب/ الاستشهاد، والمعيار الاخير يتمثل بالرأسمالي الرمزي الذي يكتسبه الفاعل من الجماعة/ الحزب الذي ينتمي اليه وكيفية تعاطي هذا الحزب مع الفعل وشكله. هذه المعايير الثلاثة تقوم ببناء تفاعل بصري مع الذات الفاعلة وتساهم في تشكيل خطاب يمثلها، ويمثل الجماعة التي تتبنى هذا الفعل، وتساهم في التأثير على صوغ خطاب للمتلقي الفلسطيني الذي يستقبلها كما تبين مع المبحوثين الذين تم سؤالهم والاعتماد على اجابتهم في التحليل.

وهذا ما يقودنا الى الانتقال الى شكل آخر من التعبيرات البصرية والمتعلق بالميادين العامة وتتبع شكل حضورها الاجتماعي داخل الفضاء المديني الفلسطيني.

---

81 الناشف أسماعيل، مصدر سابق، ص 67.

82 الناشف أسماعيل، مصدر سابق، ص 66.

القسم الثاني

الميادين والجداريات

الفصل الاول:

2.1 الميادين العامة واعادة تشكيل الفضاء المديني الفلسطيني.

2.1.1 الميادين العامة: استحضار الرموز الوطنية ومحاولة اعادة صياغة مفهوم البطل.

تتناول الباحثة في الفصل الرابع من الاطروحة مجموعة من التعبيرات البصرية في الفضاء المديني الفلسطيني وتحليل قدرتها على تشكيل خطاب ذاكرتي يعمل على تكوين حالة من الانشباك الزمكاني داخل الفضاء الاجتماعي، وفقا لمجموعة من السياسات النيوليبرالية والاجتماعية التي تعيد انتاج الجماعة وفقا لمنظورها او رؤيتها التأويلية عن شكل هذه الجامعة واعادة بناء تاريخها الاجتماعي، وصوغ علاقات جديدة تربطها مع الفضاء المكاني التي تمكث فيه وتؤثر وتتأثر بطبيعة هذا الفضاء، بحيث لا يتم الفصل بين تاريخ الجماعة وشكل الفضاء الذي يتم انتاجه في محاولة لخلق حالة من التماهي والامتداد الجمعي في عملية تَشكُل هذا الفضاء.

فيتناول هذا الجزء من الدراسة الميادين العامة في اربعة من المحافظات الفلسطينية وهي " بيت لحم، رام الله، الخليل، وطولكرم"، وتعتمد الباحثة على مجموع هذه الميادين في تحليل الخطاب البصري الذي يتم انتاجه من خلالها وارتباطه بالتاريخ الاجتماعي لهذه الجماعات، وتفكيك عملية تأثيره في تشكيل خطاب هذه الجماعات، فتم حصر هذه الميادين واجراء مقابلات مع المؤسسات الرسمية التي تمتلك القرار في تمثيل هذه الميادين ووضعها داخل هذه الفضاء، والسياسات المختلفة التي تساهم في وجود ميدان باسم وامتداد رمزي دون غيره، والصيرورة التي يتم من خلالها صوغ شكل ومكان هذا الميدان من قبل المؤسسة الرسمية هذا من ناحية، ومن ناحية اخرى تتتبع الباحثة رؤية المتلقين لهذا الميدان ودلالاته الاجتماعية بالنسبة لهم، ويتجلى المكوث النظري في هذا الفصل حول نظريات الرمز والسلطة عند بييربورديو ومساهمته في تفكيك الواقع الاجتماعي وآليات اعادة انتاجه من خلال هذه الرموز.

ويتم تعريف الميادين العامة بمجموعة من المحددات الاساسية في السياق الفلسطيني، فيمثل الميدان " المكان الذي يتم موضعته في الفضاء العام ضمن رؤية وظيفية من قبل المؤسسة الرسمية كونها الطرف المخول للعمل على اظهاره، وتحديد شكله ووظيفته، بحيث تقوم البلديات بعمل الميادين العامة للعديد من الاسباب، ومنها تنظيم المدينة، تسهيل الحركة المرورية والتخفيف من الحوادث، أضفاء بعد جمالي للمدينة من خلال العمل على تصميم جميل يحاكي طبيعة المكان، وايضا تخليد لبعض الشخصيات الكارزميتية التي كان لها دور اجتماعي وسياسي وثقافي، او التوثيق لمجموعة من الاحداث التي عاصرتها فلسطين بشكل عام، او المدينة بشكل خاص "[83]

يتبين لنا من هذا التعريف بان الميادين بشكلها المادي تخضع لمجموعة من المحددات المستقاة من وظيفيتها بالأساس من حيث قدرتها على الحضور البصري داخل الفضاء الاجتماعي سواء بطابعها المادي المباشر او الرمزي، ولهذه الاشكال من الحضور طريقة في تشكيل

[83] تم تشكيل هذا المعنى للميادين من خلال سؤال البلديات والشخصيات الممثلة لها حول معنى الميدان ووظيفيته ولماذا تقوم عادة البلديات بعمل الميادين داخل الفضاء المديني، بحيث يهدف الميدان بالاساس الى المساهمة في تشكيل المدن من خلال عمليات التخطيط المديني التي تقوم بها البلديات .

خطاب اجتماعي/ ثقافي/ سياسي يهدف الي تشكيل بنية معرفية لدى المتلقي، فيطرح بييربورديو بان الرموز " ادوات التضامن الاجتماعي بلا منازع: من حيث هي ادوات معرفة وتواصل " [84] ، اي دورها في اعادة صوغ العلاقات بين الجماعة وتشكيل خطاب جمعي يشكل رؤية هذه المجموعة عن ذاتها وعن تاريخها الاجتماعي، فلا يوجد الرمز بمعزل عن الجماعة وانما هو امتداد لها في عملية تشكلها وتطورها، في محاولة لإعطاء الرمز شرعية وجوده وتناقله، هذه الشرعية التي يتم اكتسابها عبر الزمن الذي يلعب دورا مهما في عملية استدخال في ذهنية الافراد عبر تلقي الاعتياد عليه، ولكن وبالرغم من هذه الجدلية لا يمكن للزمن وحده نزع الشرعية عليه وانما عملية الارتباط العاطفي معه من حيث امتداه التاريخي والاجتماعي تساهم في استمرار حضوره وتأثيره وهيمنته عليهم، فيتم تصنيف الانتاجات الرمزية بحسب بورديو الى ثلاثة اقسام من حيث وظيفيتها، اولا كونها ادوات تعطي العالم بنيته، ادوات معرفة العالم الموضوعي وبناءه وتركيبه، وهي ثانيا كرموز تخضع للتحليل البنيوي ووسيلة تواصل " لغة او ثقافة، خطاب او سلوك" ، كما انها ثالثا تشكل ادوات سيادة للسلطة من حيث تقسيم العمل الايديولوجي[85]، اي انها تدين كمنظومات رمزية بقوتها الذاتية لكون علاقة القوى التي تعبر عن نفسها لا تتجلى فيها الا في شكل علاقات بين معان " التحويل " [86]، اي من حيث قدرتها على تكوين المعطى عن طريق العبارات اللفظية وقدرتها على الابانة والاقناع واقرار رؤية عن العالم او تحويل هذه الرؤية ومن ثم تحويل التأثير على العالم بهدف تحويله وفقا لمنطقها الداخلي الذي تحاول تثبته عبرها [87]، اي انها تحمل ابعاد سلطوية تربط بين من يمارس السلطة ومن يخضع لها، هذا الفعل الذي تقوم به الرموز لا ينفصل عن البنية الاجتماعية كونها المكان الحاضن لهذه السلطة والناقل لها عند تناولها في سياق الفضاء العام، فالفضاء يشكل الوعاء الذي يتم من خلاله تبادل هذه السلطة واعادة انتاجها من قبل الخاضعين لها، وهذا الفضاء بمكوناته المختلفة يلعب دور الوسيط في هذه الثنائية من حيث الانتاجات الرمزية التي تعمل السلطة على ترسيخها عبره.

ويمكننا استخدام هذا التحليل في تتبع الرمزيات التي تمثلها الميادين العامة في الفضاء المديني الفلسطيني، بحيث يمكننا تقسيم هذه الميادين من حيث الوظيفة التي تقوم بها الى ثلاثة اقسام، الاول يتعلق بوظيفة " لوجستية" بمعنى دور هذه الميادين في التخفيف من الحوادث واعادة هندسة الشوارع، اما الوظيفة الثانية فتتعلق بكونها تحمل خطاب ثقافي يتعلق بالشخصيات الكارزيماتية التي تمثلها والدور الذي كان منوط بها ضمن الحقل الاجتماعي، والوظيفة الاخيرة للإنتاجات الرمزية تتعلق بكونها تقوم بحفظ الذكرى من حيث عرضها لمجموعة من الاحداث التي مرت بها فلسطين، او الرمزيات التي تعبر عن هذا الفعل.

---

[84] بورديو بيير، ترجمة: عبدالسلام بنعبد العالي، الرمز والسلطة، دار توبقال، الدار البيضاء، 2007، ص 49.
[85] بورديو بيير، المصدر السابق، ص 53.
[86] بورديو بيير، المصدر السابق، ص 55.
[87] بورديو بيير، المصدر السابق، ص 56.

فيقول السيد أمجد عبيدو " ان بلدية الخليل تهتم بإظهار الهوية التي تعرف المدينة من خلالها، فهذه الميادين رغم انها قليلة الا انه البلدية تهتم في الجانب الثقافي أكثر من الشكل الجمالي، كون هذه الميادين معروضة لكل الناس وتمثل مجموعة من الشخصيات المؤثرة مثل ياسر عرفات، او ميدان الشهيد ميسرة ابو حمدية " [88]

اما السيد عبد الله صباح فيذكر" ان بالأساس لا يوجد الكثير من الميادين في مدينة طولكرم تحمل اسماء لأشخاص سوى ميدان ثابت ثابت، اما باقي الميادين والتي تمثل بالحقيقة دوار وليس ميدان تهدف لتنظيم المرور والتخفيف من الحوادث " [89]

اما السيد سامي عويضة فيؤكد على " ان الانطلاق في تصميم الميادين العامة بالنسبة لمكتب الهندسة المعمارية في بلدية رام الله يكون من رؤية البلدية ذاتها والتي تسعى الى مجتمع متعدد الثقافات ومدينة مفتوحة للجميع هذا من ناحية، من ناحية ثانية تسعى الى المساهمة في تعزيز وتطوير المنحوتات والاعمال الفنية الثقافية الانسانية، وهذا دور هذه الدائرة من خلال مسؤوليتها عن تجميل المدينة " [90]

وتضيف على ذلك السيد كارمن " بان منحى بلدية بيت لحم يتجاوز ما هو لوجستي او ضروري للشارع وذلك نتيجة طبيعة البيئة في بيت لحم، وثقافتها المتنوعة والعالمية، فلدينا زوار دائمين من كل مكان بالعالم وبالتالي اي شيء داخل هذا المكان سوف يعكس صورة وثقافة المدينة، ولذا يجب ان يكون كل عمل مرتب وبيعكس رسالة " [91]

ومما سبق نستطيع ان نرى بان هناك تمثلات متعددة للإنتاجات الرمزية داخل الفضاء المديني، وان هذه التمُثلات لا توجد بشكل اعتباطي داخل الفضاء العام وانما ضمن مجموعة من الاجراءات البيروقراطية التي تحكم صيرورة هذه العملية، بحيث تخضع الى سياسات المؤسسة الرسمية والمتمثلة بالبلديات ورؤيتها الشمولية لشكل وطابع المدينة الثقافي والاجتماعي، واختيار هذه الرمزيات يخضع لهذه الرؤية احيانا او كما ذكر السيد امجد عبيدو لضغط الاحزاب السياسية وخاصة فيما يتعلق بالميادين التي " تكرم الشهداء" من خلال وضع اسماءهم عليها " تخليداً" لما قاوموا به من عمل نضالي، فيرتبط الفضاء المكاني بالممارسات النضالية التي يقوم بها الافراد، والرساميل الاجتماعية التي يمتلكها الفاعل الاجتماعي، ومدى قوة الحدث الذي يتم التعبير عنه داخل هذا الفضاء.

هذه السياسات التي تُخضع الفضاء المديني لرؤيتها واهدافها الاستراتيجية تخلق مجموعة من الاختلافات بين كل منطقة، فتم ملاحظة هذا الاختلاف بين كل من محافظة الخليل وطولكرم ومحافظتي بيت لحم ورام الله من حيث التوجه العام والسياسات التي تعيد تشكيل الفضاء العام، فمثلا دائرة الهندسة في بلدية رام الله والبيرة تتكون من فرع اساسي وهو دائرة الابنية والتخطيط الحضاري، ويندرج هنا

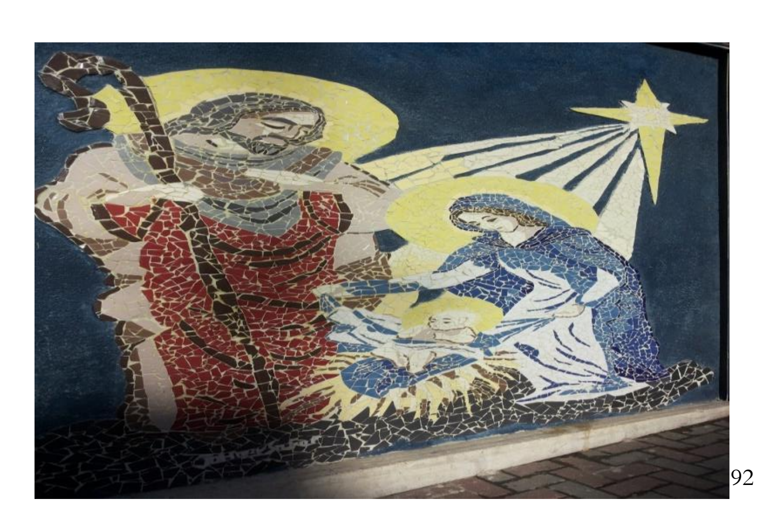
[88] امجد عبيدو، المهندس المسؤل عن عملية التخطيط في بلدية الخليل .

[89]عبدالله صباح أحد المبحوثين، تم تنظيم المقابلة معه في بداية آذار من عام 2016، وهو المسؤل عن تنظيم المدينة بحيث اي شخص او مؤسسة تود ان تعلن داخل الفضاء العام للمدينة يجب ان تعود اليه للموافقة على شكل ومكان العرض. وتم تنظيم مقابلة معه لفحص كافة التعبيرات البصرية التي يتم عرضها في فضاء مدينة طولكرم، والاجراءات المتبعة في هذه العملية.

[90] المهندس سامي عويضة، المسؤل في البلدية عن القسم الجمالي لمدينة رام الله، بحيث يقوم بالاشراف على التصاميم، وايضا تصميم مجموعة من الميادين .

[91] كارمن غطاس، مسؤولة العلاقات العامة في بلدية بيت لحم .

ثلاثة اقسام، قسم الابنية والموروث الثقافي، قسم التخطيط الحضري، وقسم تجميل المدينة، وهذا التقسيم الوظيفي لا يوجد بكافة المناطق ولا يوجد سياسات واضحة من قبل البلديات بالاعتماد على مثل هذه الرؤية في عملية التخطيط للمدينة، بينما في بلدية رام الله هناك دائرة كاملة تعمل على شكل المدينة وفضاءها، بحيث يهتم هذا القسم تحديدا، المحافظة على الموروث الثقافي الذي يحدد طابع مدينة رام الله، وانخراطها بشكل المدينة المعاصرة من حيث مرفقاتها ودورها الثقافي، وبمجموع المنتوجات المادية التي يتم استدخالها داخل هذا الفضاء سواء كان اعمال فنية مثل الجدرايات والتماثيل والميادين العامة، او من ناحية بنية تحتية توفر الاماكن مثل المقاهي وصالات السينما والعرض، والتي يتحدد شكلها وطبيعتها بالحالة الثقافية التي تلعبها المدينة، وكذلك الامر في بيت لحم، وعلى الرغم من عدم وجود ذات المسمى في البلدية الا انها تحمل توجه مشترك مع بلدية البيرة مع تركيز بلدية بيت لحم على الحفاظ على مسيحية المدينة وطابعها الديني الذي يجلب الاف من " الحجاج" بالعالم لزيارتها وبالتالي تركز المدينة على اظهار الرمزيات الفلسطينية التي تعيد تعريف الهوية وتنقل صور الوضع الاجتماعي والسياسي في الواقع الاستعماري، اما في طولكرم والخليل فتغدو الرؤية اكثر بساطة من حيث استخدام الرموز في اعاد انتاج المدينة، فعدد الميادين محدودة، بمسميات غالبا مرتبطة بالشخصيات النضالية مثل ميدان " ثابت ثابت" في مدينة طولكرم، او ميادين الشهداء في منطقة الخليل، فالبعد الرمزي بهذه المدن مرتبط بفاعليتها الثقافية ضمن السياق الفلسطيني والتنوع السكاني وكثافته داخل هذه المساحة، بالإضافة الى القيمة الرمزية التي يتم صبغها على المدن من حيث وظيفيتها وعملية تصويرها وحضور المؤسسات الثقافية والاجتماعية فيها .

[92]

16. صورة لجدارية في مدينة بيت لحم/ كانون ثاني 2016.

[92] أخذت هذه الصورة في منطقة بيت لحم .



[93]

17. صورة لشجرة التضامن في ساحة المهد في بيت لحم/ كانون الثاني 2016.

2.1.2 الميادين العامة كفضاءات اجتماعية تُعيد انتاج تصورات جمعية.

أن عملية تتبُع الفضاء البصري للمدن الفلسطينية يساعدنا في خلق حالة صنافية لهذه التعبيرات وفقا لحجمها من حيث العدد، ومن حيث مكوناتها ومدلولاتها الاجتماعية والثقافية، والخطاب المستبطن الذي تُحيل أليه ولا تقوله، بحيث تتناول الباحثة الميادين العامة وعمليات تشكُلها والتصورات المجتمعية التي تعكسها داخل هذا الفضاء، أي تتبع المادي وقدرته على خلق خطاب اجتماعي يعيد تشكيل مفهوم الجماعة عن ذاتها كوحدة واحدة، وتعيد تشكيل المشترك من خلال هذا الفضاء، فصوغ الحكاية التاريخية برمزياتها ومكوناتها السوسيولوجية يحتاج الى مجموعة من الادوات التي تضمن استمرار تناقلها، واستمرار تأثيرها داخل الفضاء العام، هذا التأثير الذي يتم استقدامه من بعده الهوياتي الذي يعمل على صوغ الجماعة وانصهارها، وتأطير تاريخها الاجتماعي والثقافي الذي يعمل على بناء تخيلها عن ذاتها كجماعة موجودة منذ الأزل.

في سؤال المبحوثين عن الميدان بالنسبة لهم، وعن المدلولات الرمزية التي يمثلها لهم، بالاغلب كانت الاجابات بان هناك اعتياد على هذه الميادين من خلال المرور اليومي عليها، فأصبحت جزءا من المشهد البصري في المدن التي يعيشون فيها، كما ان اكثريتهم لا يكترث للمعنى الذي تمثله داخل الفضاء العام، وان وجود بعضها يعبر عن تاريخ المدينة وجزء منها، اي جزء من المعنى الذي يشكل المدينة لا من حيث الذاكرة والتاريخ وانما من حيث الدلالة.

فيقول مالك الريماوي وهو احد المبحوثين " بانه يرى هذه الميادين كجزء من البنية الهندسية والسيميائية للمدينة، فهي تلعب ادوار اقتصادية واجتماعية بحيث تقوم بتحديد المركز والهامش، وتحدد حركة الناس تجاه المركز، فمثلا اسعار الاراضي في الجزء القريب من

[93] الصورة من ساحة المهد في بيت لحم، شجرة التضامن .

الميادين العامة في رام الله مرتفع جدا جدا، نظرا لحيوية المكان ومركزيته، وانها تمثل الاتجاه للناس، بمعنى يمكن ان يقول شخص للاخر " اود مقابلتك عند دوار الساعة، او انتظرك هناك"، ويمكن ان يستبدل دوار الساعة بمكان اخر متعارف عليه من قبلهم مثل " مقهى عبدالله، لانهم ببساطة يريدون نصيبهم من الارث الدلالي، فيصبح بالنسبة لهم دوار الساعة يتمثل في مقهى عبدالله " [94]

يعلق رمزي بوشة وهو احد المبحوثين أيضا " بانه اعتاد على هذه الميادين، وتذكره بقصة المدينة، مثلا في رام الله دوار المنارة يمثل مجموع العائلات التي كانت تعيش داخل المدينة، فيوجد 4 اسود كبار يمثلون العائلات الكبيرة و3 للعائلات الاصغر، ويضيف بانه اغلب الناس لا تعرف حكاية هذه الاسود ولكن ابناء رام الله الاصليين يعتبروها جزء من قصتهم " [95]

بينما يختلف معه فادي بقوله " ان هذه الميادين لا تمثل حميمية وتألف مع المكان بالنسبة له، فهو يكره الحجارة ولا يعتبرها سوى حجارة خالية من الحياة، وبالنسبة له ما يلفت انتباهه ويحب ان يراه هو ميدان اخضر فيه شجر وبالوقت ذاته لا ينكر علاقتها مع الذاكرة بحيث يشير بان المدينة معروفة بدوار الساعة ودوار المنارة، فرام الله تعرف من خلالهما " [96]

اما بالنسبة لفادي عاصلة " فهي تعكس التاريخ الاجتماعي للناس، من خلالها نستطيع ان نرى ارتباط الناس بالمكان"

في مدينة رام الله والبيرة مثلا يوجد العديد من الميادين العامة كما ذكرت سابقا، بعضها قديم جدا ظهر وفق رغبة جماعية من قبل الافراد، مثل دوار المنارة الذي جاء من خلال تبرع من قبل ابناء رام الله بالمهجر وتثبيتا لوجودهم وحكايتهم مع المكان، وان التصميم كان من قبل مهندس من خارج المدينة، وجاء رمز الاسد تعبيرا عن قوة هذه العائلات وسيادتها في المكان، ومن ثم اصبح معلما اساسيا يشكل المدينة ويعيد انتاج تصورات سكان مدينة رام الله عن انفسهم نتيجة للرساميل الاجتماعية والثقافية التي باتت المدينة تعرف ذاتها من خلالها، وربما في سياق تاويلي تمثل هذه الاسود سيادة رام الله كمدينة اقتصادية، ثقافية، سياسية عن باقي المدن في فلسطين، لذا يمر الناس بها ويلتقطون مجموعة من الصور بجانب هذه الميادين للتدليل على تواجدهم بها هذا من ناحية، ومن ناحية اخرى تمثل هذه الميادين هوية المدينة وتاريخها الاجتماعي كما ذكر المبحوثين.

ويشير بورديو في هذا الجانب بان المنتوجات الرمزية تحمل طابع اجتماعي يساهم في بناء نظام اجتماعي قابل للخلق المستمر من خلالها [97]، وليس فقط نظام اجتماعي بريء وانما يحمل جانب سلطوي، يعمل على اخضاع المتلقي لسلطة الرمز، من خلال دوره الرمزي في اعادة حفظ النظام، فالسلطة الرمزية هي سلطة متحولة، تابعة تخضع للتجاهل والقلب والتبرير [98]، هذا التبرير يساهم في بقاء الرمز ومدلولاته الاجتماعية من خلال الرساميل التي يكتسبها بعلاقته مع المكان ومن خلال القوة التي يستمدها من علاقته مع

[94] مالك الريماوي، احد المبحوثين، سكان مدينة رام الله .
[95] رمزي بوشة، احد المبحوثين، سكان مدينة رام الله .
[96] فادي الكاشف، سكان مدينة البيرة .
[97]بورديو بيير، المصدر السابق، ص 67.
[98] بورديو بيير، المصدر السابق، ص 56.

السلطة التي تقوم بانتاجه داخل الفضاء العام، ويمكننا اخذ المثال المتعلق بميدان " دوار الساعة " الذي ارتبط لفترة طويلة بذاكرة الناس بوجود ساعة قديمة، هذه الساعة أصبحت تمثل بذاكرة الناس حميمة تعود لارتباطهم بالطابع الجمالي الذي كانت تعكسه، ولاعتيادهم على حضورها المكاني والرمزي كما ذكر احد المبحوثين

يذكر شادي وهو احد المبحوثين " بان دوار الساعة كان اكثر جمالا وكان من الميادين المفضلة لديه، لا يعرف لماذا ولكن بعد تغيره اصبح الشارع مختلف، مع حفاظه على نفس الاسم، وانه اذا ذكر لاي شخص فانه مازال يسميه دوار الساعة ". [99]

هذا التبدل الذي قامت به السلطة في محاولة لاعادة صوغ المكان بهوية جديدة، فالتبديل من دوار الساعة الى دوار " الشهيد ياسر عرفات" لا يمثل تغير في الاسم فقط وانما في هوية وطابع المكان، بحيث يمثل المكان صرحا عاليا يتسلقه احد الاطفال ويرفع العلم تجسيدا لمقولة الشهيد ياسر عرفات " حتى يرفع شبلا من اشبالنا، وزهرة من زهراتنا، علم فلسطين، على اسوار القدس ومأذن القدس وكنائس القدس" واصبح حاليا يمثل رمزية الفكرة التي دعى اليها " ياسر عرفات " ومرتبط بالمعنى المقاوم، بحيث يتخلل هذا الرمز دعوة تحيل وتقول الى الطريق التحرري الذي على الفلسطيني اتباعه، وان هذه البنية التحررية تمثل خطابا فلسطينيا لا يستثني الافراد على اساس مرحلتهم العمرية، فهذا خطاب شمولي موجه الى كافة الفئات في المجتمع الفلسطيني، ويحملهم بطريقة او بأخرى زمام النضال في المرحلة القادمة.


[100]

18. ميدان الشهيد ياسر عرفات، وما كان يطلق عليه دوار الساعة قديما/ اذار 2016.

---

[99] شادي العيسة، احد المبحوثين .

[100] دوار الشهيد ياسر عرفات، مدينة رام الله .

بحيث لا يمكننا الفصل بين هذه التعبيرات والمقولة الاجتماعية والثقافية التي تحيل اليها، فدوار الشهيد ياسر عرفات له مدلولاته الاجتماعية في السياق الاستعماري، وايضا دوار المنارة يحمل خطاب اجتماعي، ميدان فلسطين، وميدان راجعين، وميدان ثابت ثابت في طولكرم ، وجورج حبش في بيت لحم، او ميدان صرح الشهداء في مدينة الخليل، كل هذه الميادين لم يتم التخطيط لها بشكل عبثي من قبل البلديات [101] وانما يتخذ وجودها مجموعة من الاجراءات البيروقراطية التي تعكس خطاب المؤسسة الرسمية في عملية اظهارها داخل الفضاء، وخلق دور منوط بها يمثل هذا الخطاب ويعيد انتاجه.

كما انها – الميادين العامة- تشكل حالة من الصراع على اكتساب الشرعية من قبل الافراد، الجماعات، التي تستهدفهم، وتفترض بطريقة او بأخرى بان هذا الشكل المنظم داخل الفضاء المديني يعكس رؤية شمولية لما تبغيه المؤسسة الرسمية التي تعمل على تخطيط وهندسة المدينة، هذا الصراع الذي يخلقه البصري يتمثل في التاثير في البنية الثقافية والرمزية التي يخلقها الفاعلين الاجتماعيين، من حيث عملية الانتقاء التاريخي لمجموع من الرموز التي تعيد رواية القصة لطبيعة الحياة الاجتماعية التي مرت بها الجماعة، ويتم عكس هذه الرواية من خلال مجموعة من الرمزيات بحسب المفهوم البردوي وخلق حالة من التوافق على الجماعي حولها من خلال استخدالها في ذهنية الافراد، وربما هنا لا نستطيع ان نطلق عليه مفهوم التوافق بحيث وجود هذا الشكل من الفضاء البصري لا يتم من خلال توافق جمعي على الفكرة والرؤية وهذا مبرر بالتاكيد، بحيث ان التدخل بالفضاء المديني هو شان دولاتي عن طريق البلديات التي تؤدي هذا الدور بممارسة السلطة على الفراغ، ومن ثم نقله الى الافراد داخل هذا الفضاء، عملية التطويع هذه لشكل المدينة ومخططاتها يخلق حالة من الصراع بين اصحاب السلطة والمتلقين لها، فمثلا عند سؤال المبحوثين عن ميدان نيسلون مانديلا الذي قامت بلدية رام الله بعمل بالفترة الاخيرة، فقد كانت الاجوبة تشير الى جزئين الاول يتعلق بعدم الرضا والامتعاض كما عبر عنه.

حسان وهو أحد المبحوثين " انا لا اعلم لماذا يقومون بعمل تمثال ضخم لشخصية اجنبية، لا انكر المكانة التي يحتلها نيسلون مانديلا ولكن هناك الكثير من الاشخاص " العرب" يستحقو تمثال بهذه الضخامة، بالاضافة ان الرجل كان يمثل الفقراء والمظلومين بمعنى انه كان انسان شعبي وتم وضعه في اكثر الاماكن ترف وهي الطيرة، هذه البلدية لا تعرف عمل اي شيء " [102]

[101] البلديات وهي المؤسسات التي تدير شؤون البلدية من حيث تقديم الخدمات العامة والعمل على الهندسة والتخطيط للمدينة، جباية الضرائب، وخلق بنية ثقافية للمدن. وهي مؤسسات تابعة للدولة .

[102] حسان، مدينة رام الله، سائق تكسي .



19.صورة لميدان نيلسون مانديلا الكائن في رام الله/ حي الطيرة/ أيار 2016.

ربما الارتباط الشعبي المتمثل برمزية " نيسلون مانديلا" مستقدما من الارث التاريخي الذي استطاع ان يحققه نيسلون مانديلا من خلال انخراطه بالعمل الثوري الموجه ضد قضايا الفصل العنصري، والاستبداد بالاخرين المختلفين من حيث اللون وبالتالي اقصائهم عن الحياة السياسية والاجتماعية، وهذا الاقصاء هو احد السمات المتصقة بالأفراد الاقل حظوظا بالحياة من حيث عدم امتلاكهم للرساميل الاجتماعية والثقافية التي تخولهم الدخول بشبكة من الحقول المعرفية، ويمكننا هنا تفسير الرفض الذي ابداه السائق وغيره من المبحوثين للمكان الذي وضع به " الميدان" .

ولكن البلدية بررت هذا الجزء بعدم توفر المساحة داخل المدينة، فالتمثال ذو مساحة كبيرة ويحتاج الى بيئة تساعد باحتضانه من حيث المساحة والانفتاح، لذا تم اختيار الموقع في الطيرة لتوفر هذه الشروط، فمثلا يمكن وضعه قريبا من السوق الشعبي في البلد، ولا يوجد مساحات اخرى يمكن الاستمثار فيها كما عبر المهندس سامي عويضة وهو المهندس الذي قام بتصميم الميدان، بحيث ذكر في المقابلة معه

" ان التمثال وتصميمه مهدى للبلدية من قبل جنوب افريقيا، وهو الاول الذي تقوم جنوب افريقيا باهدائه خارج البلاد، وان بعد سنتين من المشاورات ومحاولة ايجاد المكان المناسب استقرت البلدية على المكان، وقامت بتصميم المحيط، وبرأيه ان المكان استراتيجي،

وخلق حالة مختلفة، فالناس تاتي وتتصور مع التمثال، وتحافظ على المساحة المحيطة، فربما لو وجد في مكان اخر لكان التمثال بحالة سيئة " [103]

ويضيف السيد موسى حديد رئيس بلدية رام الله، بان هذا الاحتفاء بنيلسون مانديلا يتناسب مع ما قام به من نضال، وان الالتقاء على ارض الجبل " رام الله" كان بهدف تطيّر السلام الذي بدأ نيسلون مانديلا بالتضحية من أجله، ومن ثم اصبح الاسم الحركي الذي تعرف بلاده من خلاله، فهو بطل عصره، وعرض هذا النموذج للعامة هو هدف ومسؤولية البلدية، وكما انه ربط بين نيلسون مانديلا وياسر عرفات والعلاقة التي قائمة بينهم، بحيث كان ابو عمار من اول المهنئين له عندما تحرر من السجن، كما انهم شركاء في النضال ضد سياسات الفصل العنصري والتهميش ". [104]

هذا الربط الذي تحاول المؤسسات الرسمية خلقه بمساعدة من البلديات كونها أحد المؤسسات التابعة بطريقة ما الى السلطة من خلال استحضار هذه الرمزيات يبدو واضحا عبر خطابها العلني للجمهور، فتتموضع مجموعة من التصورات والممارسات الاجتماعية المشتركة لدى المتلقين من خلال هذه الرمزيات، ومن خلال اعادة ضبط الفضاء البصري لدى الفلسطيني، وهذه الاستعارة الفوكوية لمفهوم سياسات الضبط [105] التي يحملها الخطاب من خلال عمليات المنع والسلطة التي يكرسها تعمل على تثبيت خطاب السلطة دون وعي تام من قبل المتلقين، هذه السلطة الشفافة التي يقوم بها الخطاب يمكن تمثيله من خلال الربط التاريخي/ الذاكراتي التي تحاول المؤسسة استظهاره في الفضاء العام، فهذه الرمزيات لا يتم تقديمها بمعزل عن انجازها وتاريخا الاجتماعي، ويتم عرضها وفقا للخطاب المؤسساتي على انها جزء من تاريخ المدينة، ولاحقا لهذا الخطاب تمثل هذه الشخصيات صورة من صور البطل في المخيال المجتمعي، فماذا يمكن تعريف البطل بالمفهوم الاجتماعي؟ وما هي مجموعة الرمزيات المرتبطة به؟ وكيف تقوم السلطة بتداول الرساميل الاجتماعية والثقافية لمجموعة من الافراد واستخدامها في خلق خطاب بطولي لهم، وكيف يساعد الفضاء البصري في تحقيق هذا الخطاب الدولاتي؟ هذه الاسئلة التي تم توجيهها للمبحوثين في محاولة لخلق تصور عن مفهوم البطل المرتبط بمجموع التعبيرات البصرية التي يتم عرضها في الفضاء المديني الفلسطيني المعاصر.

في السياق الفلسطيني تقوم فكرة البطل على بعد مفاهيمي تفكيكي، وفق لتصورات مختلفة تتمظهر من خلال السياق الاستعماري الذي يفرض مجموعة من المحددات والمعايير والتصورات حول فكرة البطولة هذه، فالشهيد بغض النظر عن الفعل الذي قام به هو " بطل " لانه قاوم الاستعمار، مع التركيز وكما ذكرت سابقا بان اثنان من اصل المبحوثين الذين تم سؤالهم اجابوا وبتردد عن امكانية قيامهم بنفس الفعل او رغبتهم بنفس الطريقة من الموت، فالعمل البطولي في هذا السياق نابع من امكانية الاقدام على العمل الغير

[103] سامي عويضة، المهندس المسؤل عن القسم التجميلي في بلدية رام الله.
[104] موسى حديد، رئيس بلدية رام الله.
[105] فوكو ميشيل، نظام الخطاب، مصدر سابق، ص 5.

مألوف، والذي يحتمل من خلال القيام به خسارة كبيرة كالحياة مثلا، وكما انه لا توجد صورة لشهيد بغض النظر عن الانتماء الحزبي او العمل الذي قام به الشهيد او حتى طريقة الموت التي تعرض لها لا تحمل عبارة الشهيد " البطل "، كما ان فعل القتل او الموت من خلال " العدو" يحظى بتقدير مجتمعي اعلى او حتى على المستوى الذاتي وهذا ما ذكره الاستاذ يوسف اثناء مقابلة معه بحيث يشكل هذا الاعتراف من قبله احد الادوات من اجل فهم أوسع لمفهوم البطولة الذي اتحدث عنه هنا، فبالنسبة لهذا الاستاذ ان يضرب من قبل العدو هو فعل " بطولي" حتى لو لم يكن قادرا على الرد، اما التعرض للضرب من قبل فلسطيني حتى لو كان بنفس الآلية فأن هذا مدعاة للعار والثأر من الذي ضربه بنفس الوقت.

" كنت اتنقل بين الخليل وبيت لحم لفترة طويلة وهذا نتيجة لتسجيلي في جامعة بيت لحم ولدي معظم الاوقات دوام، وخلال الانتفاضة الثانية تعرضت لعملية تعذيب وضرب شديدة من قبل قوات الاحتلال ربما تلمع اثارها في بطني الى اليوم، بالحقيقة بعد هذه الحادثة سحبت تسجيلي من الجامعة، واكملت دراستي في الخليل، ولكن ليس من منطق الضعف فلو كنت تعرضت للضرب من قبل ناس عاديين لكنت شعرت بالمهانة والاذلال، اما الضرب من العدو فهو شرف لا اخفيه ولا اخجل من الحديث عنه، لانهم كلاب ثائرون على الطريق وطالما نحن وهم موجودين سوف تبقى الامور بيننا كذلك " [106].

هذا ما يلخصه صناعة فكرة البطل فيما يتعلق بفكرة مقاومة الاستعمار، وهذا الخطاب الواضح الذي يتم توجيهه من قبل الدولة والاحزاب الساسية تجاه الموت/ الاختفاء/ الغياب في السياق النضالي الفلسطيني تجاه المستعمر، فالخطاب البصري/ السمعي/ المكتوب والرمزي يتمظهر من خلال الفضاء العام، فهو فراغ حيوي لاعادة التمثيل لمفهوم البطل المقاوم، وفي خلق تصورات حول شكل وطبيعة هذه المقاومة، ويمكن سحب ذلك على الميادين العامة مع اختلاف حول تصور المبحوثين حول مفهوم البطل داخل هذا الاطار البصري، بمعنى اختلافه عن تصور البطل في شخص الشهيد.

يقوم عبد الرحيم الشيخ بتفكيك المفهوم في دراستة حول " تحولات البطولة في الخطاب الثقافي الفلسطيني" مشيرا ان جذر بطل في المعجم " يفيد العبور ونفي العرف او الخروج عن العادة، وقلة الفائدة واللاجدوى، فالبطل هو ذهاب الشيء وقلة مكثه ولبثه، والبطل يذهب بحياته ولا يمكث الا قليلا، وولعل قلة المكوث هي لحمة البطولة وسداها، لان البطولة خروج عابر على السياق، قليلة المكوث فيه، لكن اثرها ينطبع في سياقات الزمان والمكان تبعا لمقدار خروج البطولة وخارجية البطل ... وقد سمي البطل بطلا لانه يبطل العظائم بسيفه فيبهرجها، او لعله سمي بطلا لان الاشداء يبطلون عنده، او تبطل دماء الاقران على يديه فلا يدرك عنده ثأر من قوم " [107]، هذا المفهوم المعجمي للبطل يتناقض مع ما يطرحه عبد الرحيم في دراسته لتحولات صورة البطل في الخطاب الثقافي الفلسطيني، بحيث يشدد في دراسته على خروج البطل من السياق المبهر الى السياق العادي، اي ان البطل اصبح " انسان طبيعي" ولكن بشروط

---

[106] يوسف، معلم تاريخ، مدينة الخليل.
[107] الشيخ عبد الرحيم، تحولات البطولة في الخطاب الثقافي الفلسطيني، مجلة الدراسات الفلسطينية، عدد 97، 2014، ص 105.

حياة غير طبيعية نظرا لانه يرزح تحت الاستعمار ولا يستطيع الانفكاك منه، او انهاءه[108]، فتنتج لذلك صورة جديدة للبطل الفلسطيني اي " بطل خارج لتوه من الصورة بعد ان مل دوره بصفته لا بطل" [109] وتحول البطل بهذا السياق الى " بطل ذاتي " لا وجود له خارج مخيلة من ينظر له، وخارج اجندة السياسات الثقافية التي تتخذ من أوسلو سقفا ثقافيا، ويضييف ان هذه السياسات كانت السبب في عدم تحقيق شعبية لهذا البطل الذاتي بين الجمهور الفلسطيني الا لمن يتصورنه كذلك.

اي ان مفهوم البطل ارتبط بشكل مباشر الى احتكام الناس وتسمياتهم المختلفة، لذا تشير كل الاحاديث المخفية والتي يعد خروجها للعلن احد التابوهات التي على الفلسطيني عدم تجاوزها نظرا للمحددات الاجتماعية المحيطة به.

فيعبر عيسى وهو احد المبحوثين " الشخص الذي يذهب الى الحاجز ويحمل معه سكين ويجرح شخص ومن ثم يستشهد، فلا يحدث شيء للشخص المطعون، ويتم معالجته بلاصق طبي هذا لم يخسر الا حياته، ولم يكن بطل، البطل الحقيقي هو من يؤثر، من يوجع اي يؤذيهم من الداخل مثل ما كان يحدث من خلال العمليات الاستشهادية ".[110]

وتضيف حنين وهي احد المبحوثات " بان البطولة تحدد بالفعل، هم جميعهم ابطال بطريقة ما، ولكن مثلا يحيى عياش وياسر عرفات يختلفو تماما عن الشاب الذي يطعن جندي، او يموت على الحاجز عند رمية بالحجارة، او وهو يمشي بشكل سلمي، بالنهاية هم لم يعودوا موجودين وذهبوا ضحية لهذا الاحتلال ".[111]

كما وذكرت ديانا وهي احد المبحوثات " انها ترى كل الشهداء ابطال، لانهم بالنهاية خسرو حياتهم وان اختلفت الطرق، ويمكن اعتبارهم ايضا ضحايا فلولا وجود اسرائيل لما كانت احتمال قتلهم موجودة، وبالتالي احتمال حياتهم ستكون اكبر". [112]

هذا الجدل يتوافق مع ما طرحه عبد الرحيم الشيخ حول مفهوم " البطل الذاتي" كاحد التحولات الجديد لمفهوم البطل في الخطاب الثقافي والاجتماعي ايضا، واذا ربطنا بين هذا المفهوم " اي البطل " بما يتم انتاجه داخل الفضاءات العامة ضمن تعبيرات بصرية تتمثل في شكل الميادين العامة يمكننا الحديث عن مجموعة من الميادين التي جاءت نتيجة للرؤية المؤسساتية حول الدور البطولي الذي قام به الاشخاص اصحاب هذه الرمزيات في الفضاء العام، فميدان الشهيد ياسر عرفات يتم عرضه من اجل هدفين رئيسين الاول يتعلق بالشخصية الكارزمية التي يمثلها ياسر عرفات كرئيس لدولة فلسطين " وصاحب الشرارة الاولى، واول الحجر " هذه الكارزميتية المستمدة من العمل الثوري المنوط به، وبالتالي بقاء وجوده بهذه الطريقة هو استمرار للدعوة التي اعلنها باهمية استمرار حتى تصبح فلسطين حرة، اما الهدف الثاني فيمثل دوره كبطل في مخيلة الافراد من خلال الرسالة والدور الذي قام به، فهذا الميدان حاضر بحضور

---

108 الشيخ عبد الرحيم، المصدر السابق، ص104.
109 الشيخ عبد الرحيم، المصدر السابق، ص 104.
110 عيسى ، احد المبحوثين، 38 عام، سائق تكسي .
111 حنين، احد المبحوثات، 29 عام، تعمل في المجال الثقافي.
112 ديانا، احد المبحوثات،28، الخليل، منسقة مشروع .

الرمز الذي يعبر عنه، ويختلف هذا الحضور المجتمعي عن ميدان "كريم خلف " الذي تم عمله تقديرا لجهود واعمال كريم خلق في النضال السياسي والاجتماعي في فلسطين، فيحمل كريم خلف العلم للتدليل على الاتقاد والاشتعال في خدمة الوطن الدائمة، حتى بعد نفيه وفرض الاقامة الجبرية عليه، فجاء هذا الميدان ليعيد الاعتبار لعمله، مع فارق بان عمله الوطني في المجال السياسي والاجتماعي والثقافي غير معروف للكل، واغلبية المبحوثين لم يتعرفو على شخصية كريم خلف ولا مكان الميدان، مع انه يقع قرب قصر رام الله والذي من المفترض ان يمثل مكانا يزوره الناس بأكثر الاحيان، ولكن وعلى الرغم من ذلك لا يوجد حضور بصري واجتماعي لهذا الميدان، اي وبحسب تحليل عبد الرحيم الشيخ لا يوجد بطل بدون اعتراف او توافق جمعي حوله.

وبالتالي تلعب الرساميل الاجتماعية التي يحظى بها "الفرد" دورا في انبناء لمفهوم البطولة حوله، لانها وحدها تحيل الى الدور الذي قام به، ويمكن ان تكون هذه الرساميل نابعة من العمل ذاته او الدور الذي تحدثت عنه سابقا، اي ان هناك علاقة جدلية بين الدور والرساميل من حيث اسبقية احدهما في تعريف الاخرى للوصول الى تفكيك مفهوم البطولة، وعادة رسم صورة البطل في المخيال الاجتماعي الفلسطيني.

[113]



20.صورة لميدان كريم خلف في رام الله/ أذار 2016.

[113] يقع ميدان كريم خلف، في شارع طوكيو، على مقربة من قصر رام الله الثقافي.

2.1.3 الميادين العامة كفضاء مقاوم.

كما تبين في الفصول السابقة لا يمكننا الفصل بين الفضاء البصري وبنيته الايديولوجية التي يتم خلقها من خلال مجموعة من الرمزيات التي تمثله او تعكس حضوره الاجتماعي، فبالإضافة الى الاستخدامات الاجتماعية المتعلقة بكون الميدان يشير الى المكان ، وهذا المكان يتحول فيما بعد الى هوية تعكس وجوده وحضوره في السياق الاجتماعي، وعلى الرغم من الاشارات الدلالية التي يخلقها الافراد تجاهه الى ان الخطاب المستبطن الذي يحمله ايضا له دلالات أيديولوجية ترتبط بالسياق الذي تتمظهر فيه هذه التعبيرات، والرسائل الاجتماعية التي تقوم بنقلها عبر الفضاء العام.

وسيتم في هذا الجزء تتبع الميادين من حيث قدرتها على خلق خطاب مقاوم من خلال دورها الذاكراتي المتمثل في عملية توثيق للأحداث النضالية التي مرت بها المدينة بشكل خاص، ومرت بفلسطين بشكل عام، فاستكمالا للدور الوظيفي الذي يقوم به الميدان وعكسه لبعض الشخصيات الرمزية التي يتم التعاطي معها كبطل رمزي لا يموت، فان الميدان يعيد تشكيل مفهوم المقاومة في السياق الفلسطيني، المقاومة الرمزية من خلال وجوده، والمقاومة التي يدعو لها الخطاب الذي يمثله، بحيث لا يتم الافصاح عن كينونية الفعل ومغزاه ويبقى الخطاب مرهون لتأويل الأفراد، والسياسات الرسمية التي تظهره باقل وطئة، ففي مقابلة مع بلدية البيرة وسؤال المهندسة امنة عن **الهدف الاساسي من اقامة الميادين العامة بالنسبة للبلدية ؟**

امنة أبو شرار " بالأساس نعمل على تجميل المدينة ولكن من خلال افكار هندسية مميزة، ولكل ميدان قصة معينة، منها لتخليد ذكرى شخص معين او لخلق لعلاقات مع دول اخرى، او نتيجة لتكليف من قبل الرئاسة، مثلا ميدان الشهيد ابو خضير كان بطلب من الرئاسة بان نقوم بعمل للتوثيق للشهيد، الميدان ممكن ما بيدعو بصراحة للمقاومة، ولكن التوثيق ووضعه امام الناس بيعمل على التركيز على القضايا، فاخترنا المكان للشهيد ابو خضير ليكون مرئي لكل الناس، لطلاب جامعة بيرزيت، لان الشارع حيوي ويمر منه الاف الناس بشكل يومي، وللتذكير الناس دوما بان هذا الطفل ذهب نتيجة الغدر وكان ضحية من ضحايا الاحتلال، لذلك تعمدنا في التصميم ان يكون لونه بني قاتم للدلالة على الحرق، وكما انه محاط بسياج دلالة على حالة الحصار التي تمر بها القدس، وايضا تم استخدام شجرة الزيتون للتدليل على الثبات والصمود داخل الارض، وهذا الميدان مؤكد هو مسؤولية وطنية على البلدية لأبقاء هذا الطفل في ذاكرة الناس، ولكي يضل الموقف الرافض للاحتلال ".[114]

يخالفها الرأي أحد المتلقين وهو محمد ويقول " انه ميدان بشع، وبصراحة لا ارى اي قيمة معنوية لهذا الميدان، اغلب الاشخاص الذين يمرون لا يرونه، وعلى الرغم من التعاطف الكبير الذي ابداه الناس تجاه محمد ابو خضير ولكن هذا التمثال لا يعكسه، بإمكانهم بدل كل ذلك ان يتوجهوا الى المناهج المدرسية وان يكتبوا عن ابو خضير هكذا فقط يمكن ان يبقى في الذاكرة ولا تنساه الاجيال، هو والكثير من الابطال في فلسطين ‘‘.

[114] امنة ابو شرار، مهندسة معمارية في بلدية البيرة، تم التعريف عنها سابقا .



[115]

21.صورة لميدان الشهيد محمد ابو خضير في شارع الارسال/ رام الله/ اذار 2016.

هذه الامثلة توضح لنا بان الرؤية تختلف بين موقع من يصدرها " كفاعل" وبين المتماهي، فمثلا حاولت المهندسة في بلدية البيرة الاشارة الى جملة " مقاوم " في وصفها للخطاب المرجو من الميدان، كما انها أكدت مرارا عدم حيادهم " كبلدية" في الحديث عن الفعل " البشع" الذي قام به الاستعمار تجاه " الطفل" محمد ابو خضير، وبالتالي هذا الحجم من البشاعة من المهم ان يرسخ في الفضاء البصري للأفراد ليبقى راسخا بأذهانهم، ليشكل لهم خطاب مقاوم، خطاب يجيش الذات الفلسطينية تجاه الفعل المقاوم بكافة تجلياته المسلحة او السلمية، مع الحفاظ على التصاق ذاكراتي ينقل هذه الاحداث من جيل لآخر للتتضح مقولة درويش مع تبدل وتغير الاجيال "كي لا ننسى".

ولكن هذا التدخلات المادية التي تقوم بها المؤسسة من اجل حفظ التاريخ الذاكراتي عبر الفضاء البصري المديني لا تعتمد بالأساس على الرغبة بالفعل او حتى امكانيته فالكثير من هذه المبادرات لأشغال الفضاء البصري يتم مقابلتها بالفرض من قبل الاستعمار، فهناك الكثير من الميادين او حتى أسماء الشوارع التي تم رفضها من قبل الاستعمار، مثلا الى الان لم تستطيع بلدية البيرة تسمية احد شوارعها باسم " يحيى عياش" وذلك لرفض من قبل الاستعمار، فلا يكفي ان يتم اخذ موافقة لجان البلديات قسم "GIS" وانما هناك اعتراض وموافقة من قبل جهات محددة من الاستعمار، بمعنى ان المعركة بين الفلسطينيين والاستعمار لا تقوم فقط على حيازة الارض بشكل مباشر وانما على التدخل في كافة التمفصلات التي تضبط فضاءه البصري والفكري والثقافي، والسيطرة على الفضاء البصري تبدو واضحة من خلال مجموعة من الممارسات الازلية التي يقوم بها الاستعمار من خلال الحواجز، المستوطنات، نقاط التفتيش التي يمكن وضعها باي مكان وباي لحظة، الاعتقالات المتواصلة، وعمليات الاقتحام والقتل الممنهجة التي تهدف الى خلق حضور مكثف

[115] ميدان محمد ابو خضير. شارع الارسال. رام الله .

داخل المشهد الفلسطيني، فالاستعمار وبحسب مالك بني نبي يبتدع دوما اشكالا مختلفة لمحي معركة الافكار بهدف التسليط على فكرة واحدة تعنيه وتخدم مصالحه واسماها ركن معين من المسرح على اعتبار ان ما يحدث هو تمثيل في خدمة الصالح الاستعماري، وبمعنى التركيز على النقطة التي يريد لها ان تظهر من اجل امتصاص القوى الواعية في البلاد المستعمرة حتى لا تتعلق بفكرة مجردة عن طريق تعبئتها لحساب فكرة مجسدة، ليستطيع النيل منها سواء بالقوة او من خلال الاغراء، وهو بنفس الوقت يعمل على حربه ضد الفكرة المجردة عبر متخصصين استعماريين على دراية تامة لخارطة البلاد النفسية، وبحسب رأيه فان حول هذه الافكار المجردة وطرق الاستعمار في مواجهتها وحربها تدور كل فصول المسرحية[116]، وتحديد ادوار اللاعبين من خلالها وامكانيتهم في العمل على اتخاذ قرار يعمل لصالح الفكرة، يبدو هذا مبالغا فيه لوهلة من الوقت ولكن عملية تتبع بسيطة لكافة التعبيرات التي يتم موضعتها في المدن الفلسطينية وخاصة في مناطق " التماس" تتطلب الكثير من الاجراءات على المستوى السياساتي حتى لو كانت تطرح خطاب اقتصادي كان تكون اعلان مثلا، وهذا يزداد تعقيدا حينما تعرض هذه التعبيرات خطاب ثقافي اجتماعي يحمل رمزية تحررية .

ولكن تبقى هذه الافكار التي يتم مواجهتها من قبل الاستعمار مولدة لأفكار اخرى هدفها التحايل على المنظومة الاستعمارية من خلال المحافظة على خطاب مقاوم بطريقة مستبطنة، وللتدليل يمكننا اخذ ميدان " راجعين" اداة للتحليل، فلا يحمل الاطفال الذين يتسلقون دوار راجعين السلاح، وانما الفكرة التي يحاول الميدان عرضها تتمثل بشكل مباشر حول "العودة"، وقرب الميدان من مخيم الامعري يلعب دورا كبيرا في اختيار الشكل والتصميم للمساهمة في تجسيد الفكرة التي " يقولها" الميدان بحيث يشير الى دور الاجيال اللاحقة في عملية التحرر، وان هذا الدور النضالي المنوط بها يتخذ بوصلة واحدة وهو المفتاح، فلا يمكن التحرر من هذه المنظومة الاستعمارية دون ان يتم خلق توجه واضح تجاه فكرة العودة، ودون العمل بشكل جدي وجمعي وفقا لرؤية وطنية شمولية، وبالتالي فان تركيز الرؤية كان للأعلى مع القبض على رمز المفتاح للأحالة الى الفكرة التي يعرضها الميدان والتشديد عليها.

---

[116]بن نبي مالك، الصراع الفكري في البلاد المستعمرة، دار الفكر، دمشق، 2009، ص 16-36.



117

22.ميدان راجعين في الطريق الى الامعري/ أذار 2016.

كما ان انعكاس الاتجاه للأشخاص الذين يعبر عنهم الميدان لا يلغي ضرورة النهاية الحتمية وهي " العودة"،" الرجوع"، وربما يحيل بحسب تأويل الباحثة الى اختلاف الاحزاب السياسية وهذا الصراع الفلسطيني الفلسطيني على مجموعة من الرؤى والادوات الفكرية والمفاهيمية في مقاومة الاحتلال، ويحاول الميدان تجميع هذه الاختلافات بحيث يكثف المشهد بالأعلى ليتمحور حول فكرة المفتاح والتأكيد على فكرة الرجوع.

هذا الخطاب المنظم الذي يحمله الميدان والذي تم استدعاءه من المعنى المكاني الذي يمثله المخيم، واحتوائه جماعات بشرية جاءت من اماكن مختلفة جمعتهم الظروف التي مرت بها فلسطين من احداث النكبة والنكسة، وعملت على تشكيل حيز مكاني مثل مخيم الامعري يأخذ طابع اجتماعي وهوياتي يعكس هذا التنوع الجغرافي للجماعات التي اصبحت تأهله، مع الحفاظ على عدم اقصاء او استثناء الابعاد الرمزية للهوية الاجتماعية التي شكلت هذه الجماعات، هذا الخطاب بدا واضحا في اللاوعي الفلسطيني وايضا حاضر بقوة في الفضاء البصري للأفراد حتى اصبح غير مرئي، فحضوره القوي شكل " غباشة"[118] على الفكرة التي يمثلها، فمثلا اغلب المبحوثين لا يشكلون معرفة حول اسماء الميادين، فكما لا يعرف الناس اسم ميدان "كريم خلف" فلقد وجدت الباحثة من خلال العينة بان هناك مجموعات تسكن بعيدة عن الميادين بضع امتار ومنذ فترة طويلة من الوقت وليس لديها ادنى فكرة عن الاسم الذي يحمله الميدان وهو " راجعين" على الرغم بان الفكرة التي يعرضها بدت واضحة لهم، فعدم المعرفة التي نتحدث عنها ناتجة من الفجوة بين المؤسسة الرسمية

[117] ميدان راجعين، قرب مخيم الامعري، رام الله – البيرة .
[118] تم استخدام كلمة غباشة عن وعي من قبل الباحثة للمدلولات التي تحملها، وعلى رغم من فصاحتها الا ان هذا التبرير هو بهدف تشكيل معناها، بحيث تتخذ موقف الوسط في الرؤية وعدمها.

التي تقوم بالتسمية وفقا للأهداف التي تتصورها حول الفضاء العام، ولكن ذاكرة الناس التي يشكلها المكان تبقى اقوى من التسمية، او الخطاب الذي ترغب السلطة في اعلانه وبالتالي يحافظون على تسميتهم الخاصة وفقا لتصورهم وارتباطهم مع الفضاء المكاني الذي يعيشون فيه .

وهذا ما يفسر استخدامه من قبل الناس القاطنين في المخيم وخارجه كأداة للتعريف المكاني، بحيث يشكل نقطة اشارة الى المكان للناس والسائقين الذين يتنقلون من رام الله الى مناطق " الجنوب" هذه من الناحية، وتم العمل عليه من قبل البلدية لأهداف تتعلق بتحسين بنية الشوارع والتخفيف من الحوادث في تلك المناطق والفصل بين مناطق الذهاب والاياب في هذه المنطقة وخاصة بعد الحركة الكبيرة التي تشهدها المنطقة بعد حاجز قلنديا وتحويل الطرق التي يقوم بها الاستعمار، وتخللت هذه العملية الوظيفية أطارً ثقافياً يتعلق بطبيعة المخيم وصيرورة تكوينه داخل الفضاء الفلسطيني، بحيث تلعب البلديات دورا مهما في عملية تكوين خطاب ثقافي يعمل على أعادة أنتاج الوعي الجمعي تجاه فكرة " المخيم"

لنخلص بان هذه الميادين تعمل على خلق ذاكرة لدى المتلقين، ذاكرة موجهه يتم بناءها من خلال مجموعة من الرمزيات التي يتم تمثلها من خلال المنتوجات المادية التي تعبر عنها، ويتم توظيفها في خلق خطاب بصري يعمل على بناء التاريخ من خلال الحفاظ على الذاكرة الجمعية للأفراد وارتباطها بمرحلة الفقدان الاول كما يعبر عنها اسماعيل الناشف المتمثلة في نكبة 1948 والتي جاءت المخيمات داخل فلسطين وخارجها نتيجة لهذا الحدث المولد على المستوى المفاهيمي في السياق الفلسطيني، فلا يمكن الاعتماد على الرواية الشفاهية وحكاية المخيم ذاته، اي الخطاب الشعبي في عملية بناء الذاكرة وانما ايضا من خلال الخطاب الرسمي الذي يقدم مفهوما مختلفا للذاكرة والتاريخ وتمثلاتهما، فالذاكرة تبقى حية في كلا الخطابين ولكن التاريخ بحسب بول ريكور لا يخضع فقط للبناء وانما لإعادة البناء ويضيف بان الذكرى الجديدة هي التي اصبحت تنتج التاريخ الحاضر[119]، وهذه المقولة التفككية تمثل نقطة مرتكزة حول مفهوم الذكريات الجديدة التي انتجتها الحياة داخل المخيم وبالتالي امكانية بناء تاريخ اجتماعي يتناسب مع هذه الذكرى المتولدة، وهذا بحد ذاته لا يمكن تجاهله او نفيه، ولكن في محاولة لخلق مقاربة حول امكانية التعايش مع المكان نظرا لكل الذكرى التي تشكلت وتموضعت داخله، هذا التعايش الذي يقصي فكرة العودة، بمفهومها المادي والذاكراتي، العودة الفعلية لكل الاماكن التي تركها الفلسطينيون يوما، فلابد من بناء خطاب موازي لفكرة الرجوع يتعلق بالآلية التي يمكن ان تتخذها هذه الصيغة، والطريق الذي يمكن للفلسطيني ان يتبعه في عملية الاسترجاع المكاني والتاريخي للأرض.

---

[119] ريكور بول، مصدر سابق، ص 588.



120

23.ميدان فلسطين، رام الله/ البيرة/ نيسان 2016.

هذا الطرح الذي يعيد تحليل تمثلات " المقاومة " في السياق الفلسطيني، ويعمل على خلق حالة من الأنشباك المفاهيمي والممارستي، فمفهوم المقاومة يحتمل الكثير من الصيغ وفقا للأفق المفاهيمي الذي يتجلى من خلاله، فالانشغال العالي من قبل الفلسطينيين في تعبيرهم عن رفضهم للاستعمار يتجلى بالكثير من التعبيرات فيتخذ الميدان، الجداريات، الكتابة على الجدران، شكلا من هذه الاشكال، مع الأخذ بعين الاعتبار التمفصل المتعلق بالخطاب الرسمي والشعبي، فما ينتج عن المؤسسة الرسمية للجمهور المتلقي يحمل خطاب مؤسساتي يتعلق بتصور السلطة واصحاب القرار حول طبيعة العلاقة وشكلها مع الجانب الاستعماري، فينطبع الانتاج البصري بشكل هذا التوجه ويكون امتداد له، فخطاب المؤسسة كما تعلنه هو " خطاب الحياة" اي مجموعة من الممارسات التي تقوم على حق الفلسطيني بعيش حالة طبيعية حتى مع رزحه تحت الاستعمار، فيقدم اباهر السقا عن هذه الحالة المجتمعية المعاصرة للفلسطينيين والتي يسميها حالة من " التشوه الاستعماري" فهم في دولة تحت الاحتلال، كما وتغيب مشاريع " التحرر" وقيم العمل التوعوي ومقاومة الاستعمار[121]، هذا ما يمكننا ان نطلق عليه من خلال الاعتماد على تحليل التعبيرات البصرية الغياب الممارستي او الدعوي من قبل السلطة الرسمية في تبني خطاب مقاوم فيتم التحايل عليه من قبلها من خلال الاشكال الرمزية في عملية تمثيل المقاومة في الفضاء العام، وفي الحالة الفلسطينية يتم تبرير ذلك بحسب ما قدمه اباهر السقا من خلال حق الناس بالعيش نتيجة لحالة التشوه الاستعماري التي

[120] ميدان فلسطين، رام الله، البيرة.

[121] السقا اباهر، عنف اللاعنف في الخطاب الفلسطيني الجديد، جدل، عدد 23، مدى الكرمل، 2015، ص 3.

تُشكل الحالة الفلسطينية، وذلك لغياب سياسات اجتماعية واقتصادية تقوم على تحسين القوى من أجل مناهضة الاستعمار [122]، ويضيف بان مجموعة الممارسات التي يمكن مشاهدتها من خلال المقاومة " السلمية " ضمن مناطق الاحتكاك مثل فعاليات مقاومة الجدار في بلعين ونعلين والمعصرة[123] تمثل أحد اشكال المقاومة الرمزية التي تنتهجها السلطة بشكل مُمأسس وتحاول اعلاء الخطاب الداعي لها بصفتها احد الاشكال المتاحة للفلسطيني من اجل التعبير عن غضبه وتصدره على انه خطاب " مقاومة".

كما ولا يمكننا تناول مجموع هذه الخطابات دون البحث في سوسيولوجيا المكان الذي يحتويه ويتصدره ومجموعة الممارسات التي تنتج عن عملية الاستخدام المكاني من قبل السلطة، فيلعب المكان دورا في تجييش هذا الخطاب واظهاره لمجموع الناس، وان عملية التتبع للأمكنة التي تحدث فيها المواجهات مثل " الجدار" او حتى احداث " الهبة الشعبية"[124] الاخيرة فغالبا ما يتم تحديدها من قبل المستعمر، لتحديد وحصر الأمكنة التي يمكن للأفراد مقاومة المستعمِر فيها، وغالبا ما تكون هذه الاماكن هي مناطق " تماس" اي تمثل مناطق مفصلية بين الاراضي الفلسطينية والاراضي التي تم السيطرة عليها من قبل المستعمر، وهذا التماس يخلق فيما بعد هوية بصرية للمكان تتشكل نتيجة لمجموع الافعال التي تفرضها التجربة مع المكان، ويفرض الفعل سطوته على السلطة ليكون احد التمثلات الرمزية التي تتعاطى معها، وكمثال على ذلك يمكننا أخذ " ميدان فلسطين " بحيث تركزت احداث الهبة الشعبية الاخيرة في منطقة رام الله في محيط هذا المكان نظرا لكونه منطقة " تماس" وقربه من أحد المستوطنات والتي تدعى " بيت ايل"، هذا الخط القصير الفاصل بين المستوطنة والمناطق الفلسطينية لا يكاد يتجاوز الامتار، ولذا وقبل بدايات الهبة الشعبية تم التفكير بالية من قبل بلدية البيرة لتبيان هذه الحدود، ومقابلة المستوطنة برمز فلسطيني يؤكد على فلسطينيته، فجاء فكرة عمل ميدان يعكس " طابع هوياتي وجودي فلسطيني " على حد تعبير المهندسة امنة ابو شرار، ولم يتم التركيز على التصميم بحيث جاء بلون إسمنتي وعالٍ ليطل علم فلسطين على المستوطنة ويكون بمواجهتها بشكل دائم، والفكرة التي ارادتها البلدية لم تكن لأهداف تتعلق بالشارع واهمية وجوده كأداة لتنظيمه وانما لهذه المقاربة الهوياتية التي تعمل على تحديد الخط الفاصل وان كان وهميا لان بعده يوجد بيوت فلسطينية وحوله ايضا، ولكن ارتفاع العلم الفلسطيني في منطقة يسيطر عليها المستعمر ويعيد ترتيب الجغرافيا التي تربط بين مناطق الوسط ومناطق نابلس وجنين وطولكرم، بحيث يضطر الفلسطيني الى قطع مسافة كبيرة من اجل الوصول الى الاماكن التي ذكرتها، وبعد ذلك اصبح ميدانا حيويا في عملية الصراع والمواجهة، فكان مسرح للتصادم اليومي مع الجيش الاسرائيلي، على الرغم من قربه الشديد من مجموعة من الوزارات الفلسطينية، بحيث كانت تمتد المواجهات الى حدود هذه الوزارات واحيانا تحدث في باحاتها، ويضطر الموظفين لقضاء ساعات طويلة دون القدرة على المغادرة للمكان، هذا الاختراق التي كانت تفرضه المواجهات لا يمثل سياقا غريبا بحيث يستبح الجيش كل الموجودات بغض النظر الجهة التي تمثلها، ويؤكد على رمزية الخطوط الفاصلة بين المناطق الفلسطينية والمناطق التي تم الاستيلاء عليها من قبل المستعمر.

---

122 السقا اباهر، المصدر السابق، ص 6.

123 اسماء قرى فلسطينية يمر منها جدار الفصل العنصري .

124 الهبة الشعبية :وهي مفهوم يعبر الحراك الشبابي الفلسطيني منذ منتصف أكتوبر واستمرت حتى ستة أشهر تقريبا جاءت نتيجة لتصاعد المواجهة بين الفلسطينيين والاستعمار وانتشار عمليات الطعن.

وسأتطرق هنا قليلا الى موضوع التسمية، بحيث يشير الاسم برمزيته الى " حدث" او فكرة ترغب السلطة في تجسيدها كطابع هوياتي، فميدان فلسطين كاسم يعمل على تمثيل المكان او المساحة الصغيرة المقام عليها على انها "كل" فلسطين، وان هذه الندية المتوالدة بين المستوطنة والقرية او المدينة او المخيم الفلسطيني ستبقى قائمة حتى انتهاء هذا الصراع، وهنا تحديدا وفي هذا المكان كانت الرسالة واضحة من قبل البلدية، والفكرة التي تسعى اليها هي بالضبط خلق هذه الندية، وترى بأن الميدان وعلى الرغم من إسمنتية يقوم بتحديد واعادة تفكيك هذه العلاقة وحفظ شكلها وطبيعته، وان فلسطين "كلها" ملك للفلسطينيين "كلهم "، واستعير هنا تحليل اندرسن بندكنت حول الجماعات المتخيلة والانتماء الى قومية محددة، بحيث يطرح بان الانتماء الى قومية معينة هو نوع من انواع الانتماءات الى " أهل" او اهلية " وهو يشكل بنفس الوقت تعريفا للذات انطلاقا من هذا الانتماء، وهذا التعريف والانتماء يحمل معه مجموعة من الالتزامات المتعلقة بالوفاء والتضحية من أجل الجماعة التي ينتمي اليها الفرد وتشكل هويته او يصبح يعرف ذاته من خلاله، وتتم التضحية من منطلق الحب وليس المصلحة[125]، هذا الانتماء ذاته هو ما تعبر عنه الموجودات المادية والتي يتخذ الميدان كأحد اشكال هذه التعبيرات المادية المعروضة في الفضاء العام، وتصبح فيها بعد رموز ثقافية تدل على هوية المكان وتعكسه من خلال التصميم الذي تحمله او من خلال الاسم الذي تعبر عنه، والدفاع عن هذا الرمز هو بمثابة الدفاع عن الكل الذي يمثله، ولذا ليس من المستغرب ان يتم تحويل الاسماء من قبل المستعمِر لتدل على خطاب بصري يقوم بانتهاجه من أجل خلق حالة من الانفكاك بين الفلسطيني والمكان الذي يصبغ هويته، ويخترق اعتياده البصري ليمثل خطاب منطوق جديد يتماشى مع سلطة خطاب المستعمِر ويعيد انتاجه واستدخاله في ذهنية المستعمرين.

وعلى الرغم من حبكة التعاطي مع الاسم وتمثلاته الهوياتية، الا ان ارتباطات الجماعات مع المكان والمسميات التي يتم اطلاقه عليه من قبلهم يحفظ لهم ارثهم الدلالي ويبقيهم على صلة مع المكان بالطريقة التي يختلقوها، الطريقة التي يتجاوزون من خلاله خطاب السلطة وخطاب المستعمِر عن وعي او بدونه وهنا يتحدث أحد المبحوثين.

عرفات الديك " ارى بان كل هذه الانتاجات من تماثيل وجداريات وجرافيتي هي محاولات للقول من قبل السلطة بان هنالك لغة مشتركة بيننا وبين الاخرين، بحيث رسمت السلطة لنفسها صورة تتعلق بمجموعة من الرمزيات، مثل الكرسي والعلم واعلام ومؤسسة عسكرية، وهذه هي جزء من الافرازات السياسية التي تشكل موروث ثوري اذا اردت تسميته وبعد ذلك يتحول هذا الموروث كتاريخ، ولكن للناس انتاجاتها وتسمياتها الخاصة التي تتجاوز هذا الخطاب، مثلما حدث في مهرجان قلنديا الدولي بحيث تم التعبير عن فكرة العودة بالمكان ذاته الذي يعبر عنه حاليا ميدان راجعين برزمة من الحديد، ويمكن انه لا يمثل فن ولكنه بالتأكيد يمثل مقولة ينتمون اليها

[125] اندرسن بندكت، تر: ثائر ذيب، الجماعات المتخيلة تأملات في أصل القومية وانتشارها، قدمس للنشر والتوزيع، دمشق، 2009، ص 27.

ويدافعون عنها ويحفظون اسمها، وعدم معرفة الاسم او الانتباه له ناتج من عدم الانتماء له وفرضه من قبل السلطة عليهم، من أجل كيّ وعيهم بالطريقة التي ترغب بها السلطة، وتخدم اهدافها " [126]

ويمكننا الاجمال من خلال ذلك بان الناس تنتمي لما يعبر عنها ويمثل توجهاتها ويعكس طبيعة العلاقة مع المكان، او الحدث الذي يتم التعبير عنه، ومع ذلك تنجح السلطة في استخدام مجموعة من الاحداث التي تمس الناس وتمرر خطابها عبره، وتخلق حالة من الالتفاف والانتماء ومجموعة من المقولات التي تتناقلها الاجيال فيما بعد، وهذا النجاح مرهون على عمق الحدث وقدرة السلطة على تدشينه، وقدرتها على خلق مجموعة من النماذج التي تعزز وجوده وتدعم مقولته على كافة المستويات، ويمثل الشكل البصري احد الادوات التي تستخدم في تدعيم مجموعة من هذه المقولات التي يتم اعادة انتاجها في الفضاء العام من خلال البصري .

ويبقى السؤال حول امكانية هذه المعطيات على تشكيل خطاب مقاوم مجابا بالنفي من قبل المبحوثين، على الرغم من احالتهم الى رمزية الفكرة " اي المقاومة" ولكنها لا تعبر عنها بشكل صريح ولا تستطيع ان تمثل دعوة حقيقية لها.

كما ان المعاني التي يتم توليدها من خلال الميادين متنوعة وتشكل حقول مختلفة في التحليل، وينبع هذا التنوع من تنوع الأفكار والرمزيات والمفاهيم الاجتماعية والسياسية التي تعيد تمثيلها الميادين داخل الفضاء المديني، وفي الجزء اللاحق سوف يتم تتبع مفهوم الهوية في التعبيرات البصرية لتكثيف الرؤية التي تحملها هذه الميادين، ومحاولة تتبع اشكال بقاء بعضها واستبطانه، وزوال خطابات أخرى واسباب هذا الانقطاع الاتصالي بين المتلقين والرسائل البصرية التي يعرضها الميدان.

---

[126] عرفات الديك، احد المبحوثين، يعمل كمدير لمقهى، وشاعر .

2.1.4 الميدان كفضاء بصري يحاول تشكيل هوية المكان.


[127]

24. صورة لميدان محمود درويش، وهو على هيئة كتاب يجرب خلاله الماء، مدينة رام الله/ نيسان 2016.

عملية تكثيف الحضور البصري في الفضاء المديني الفلسطيني في محاولة لعكس حالة تعبر عن المكان وتاريخيته وارتباطه بالجماعة الحاضرة والغائبة على حد سواء، فتمثلات الجماعة تشكل هوية وطابع مكاني يحافظ على الاتساق الجمعي، ولا يمكننا الرهان على المكان وحده في تشكيل طابع هوياتي، وانما يتورط الحدث معه في تشكيل هذه البنية، فالحكاية المرتبطة بالمكان تتمظهر من خلال بنيتها الزمانية، والاحداث التي تقوم بتمثيلها داخل هذه البنية، ووعي الناس لها يحدد استمرارها والبناء عليها، واستدخالها في ذهنيتهم على انها جزء من النمو التاريخي للوجود الانساني الذي تبنيه الجماعة في علاقتها مع المكان، هذا النمو التاريخي بشكله المتخيل او الحقيقي يستدخله الافراد كجزء من هويتهم الثقافية والرمزية التي يعبرون من خلالها عن هذا الامتداد الانساني الذي تحظى به المجموعة مع تاريخية المكان .

واستعير من هنا تعريف باشلار للمكان من خلال صفة الالفة التي يحملها، فالمكان لا يتحدد بأبعاد وظيفية تتعلق بالمساحة ومجموع الادوات المادية التي يحويها وانما يمثل طريقة وحكاية الذات، فهو مكان احلام اليقظة، ويتشكل من خلاله خيالات الذات عن العالم، وهو يحمل الفكرة وليس البنية الوظيفية فقط [128]، فسياق باشلار في دراسته للمكان من منظور الأدب لا ينفصل عن فكرة دراسة المكان ببعده اللامادي في تشكيل صور الشاعر عن المعنى الذي يمكن ان يمثله هذا المكان، فالمكان بالأساس ارتباط بمجموعة من

127 ميدان محمود درويش، رام الله، منطقة الماسيون.
128 باشلار غاستون، تر: غالب هلسا، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ص 9-11.

الذكريات التي تعود اليها الذات في انتاجها الوصفي وخيالاتها عن المكان الذي نشأت فيه، فهو فكرة فنية قبل ان يحمل طابع هندسي بحت، ويمثل المكان بهذا السياق الانتماء الذي يشكله الفرد في علاقته مع الماضي وبداياته الاولى، ولا يحتمل عامل الاعتياد هذا التعميم وانما التجربة الشخصية مع المكان هي التي تخلق الارتباط مع المكان بفكرته الاوسع .

ولذا يذكر أحد المبحوثين " بغض النظر عن الموقع الذي يعبر عن فكرة معينة موجودة ويشاهدها كل الناس، المهم ان تكون موجودة هذه الفكرة، لأنها أحد الرموز المهمة للشعب والنضال، مثلا دوار ياسر عرفات وين ما كان الموقع الذي يمثله والمكان ففكرة وجود هذا الميدان او الصرح بحد ذاته كافي ليربطنا بالقضية وبفلسطين، فأي محفل بالعالم والى الان يمثل ياسر عرفات رمز من رموزنا، حتى لو كان صرح ياسر عرفات في باريس فان حضوره يبقى كما هو على الاقل بالنسبة للفلسطيني "[129]

من هنا يمكن الربط بين المكان بغض النظر عن مدلولاته للأفراد وطبيعة حضوره في البنى الاجتماعية، والفكرة المتعلقة بالرمز وبإشغاله للمكان ومن ثم خلق هوية للمكان من خلال الرمز الذي ملئه، فدوار الساعة ولفترة كبيرة كان له هوية خاصة تتعلق بفكرة الساعة الموجودة في منتصفه، وشكلها القديم الذي كان بالنسبة للمبحوثين يمثل جانب جمالي لأقدميته، اما بعد تحوله الى ميدان الشهيد ياسر عرفات وتحول هوية المكان بناء على المعطى الرمزي الذي بدأ يشغله أصبح يمثل خطابا مغايرا بالنسبة للأفراد، وهذا التحول الخطابي البصري ناتج عن الحضور الرمزي لشخصية " ياسر عرفات" في المخيال الفلسطيني، و بالتالي بالنسبة للفلسطيني يتم تحييد المكان في حالة التعاطي مع كارزمية " عرفات" ويصبح الرمز هو ما يطبع المكان بهوية وذاكرة جديدة يتم اختلاقها من قبل المؤسسة الرسمية للحفاظ على امتداد خطاب يعبر عنها ويكرس سلطتها في الفضاء العام .

اي المحاولة لبناء اماكن للذاكرة بحسب مفهوم بيير نورا [130] ، والتي تعتمد بالأساس على تكثيف الذاكرة بمكان محدد وتعميمه، على بعد تاريخي معين في محاولة لممارسة الضبط المعرفي الذي يمكن ان ينقله هذا المكان بارتباطه مع ذاكرة الجماعة، وتخلق من خلال ادوات للتضامن الاجتماعي من خلال مجموعة من البنى الرمزية التي تمهد من اجل تحقيق هذا المشهد التضامني، وفقا ببيرنورا كمحاولات من اجل تنظيم استقبال الماضي بالطريقة التي تخدم السلطة وتعيد ميزان القوى وتكثفه لصالح خطابها الذاكراتي الذي تود اظهاره، اي اللعب على عنصر الزمن في تشكيل محاولات لعدم النسيان، وابقاء الذاكرة حاضرة وتعكس سياق تاريخي يشكل هوية الافراد وتصورهم عن ماضيهم وذاتهم والقضايا الاجتماعية التي تشغلهم كجماعة تتشارك بمكان ومجموعة من القضايا الاجتماعية والظروف الثقافية والاقتصادية المتشابه، وتاريخ مشترك .

في محاولة لتحديد اماكن للذاكرة نجد المؤسسة الرسمية الفلسطينية تقوم على انتقائية في اختيار موضوعات وشخصيات تكثف حضورها البصري في الفضاء العام، مثل عمل ميدان خاص بالشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش، هذا الميدان المحاط بمجموعة من

---

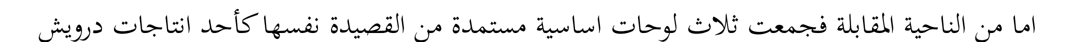
[129] محمد المحاريق، احد المبحوثين، من الخليل يسكن مدينة رام الله .

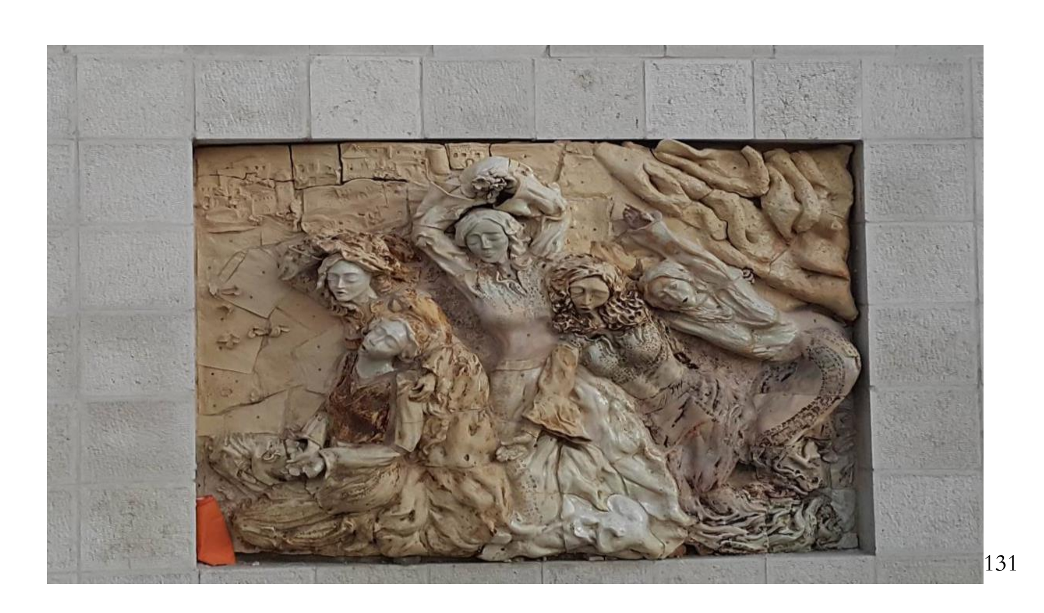
[130] Nora, Pierr, Between memory and history: les leieux de memoire, university of california, 1989,10.

المؤسسات والوزارات الدولاتية، والتي يزورها الناس من اجل قضاء التزاماتهم الرسمية مع الدولة، فمحمود درويش يمثل شخصية ثقافية فلسطينية تستخدمه السلطة في تعريفها للبنية الثقافية في المجتمع الفلسطيني، ودور هذه البنية في تشكيل الوعي الاجتماعي للأفراد، واهمية الثقافة في ترسيخ طابع مقاوم لدى الافراد.

فيعبر السيد سامي عويضة " بان ميدان محمود درويش جاء تكريما لفعله الثقافي، وهو شاعر نفتخر به كفلسطينيين، ونرى انه من الضرورة تكريمه من خلال ميدان يحاكي انجازه، والتفكير بعمل الميدان لم يأتي بعد وفاة محمود درويش وانما جاء اثناء حياته، فكان عبارة عن مسابقة معمارية قدم لها العديد من مكاتب التصميم وقام درويش باختيار كافة اللوحات التي تعبر عن القصيدة التي سوف يمثلها الميدان، وشكلها وفقا لتصوره الذاتي لها ".

فجاء ميدان محمود درويش ليعبر عن قصيدة تحمل عنوان " سقط الحصان عن القصيدة " بحيث تنوع التصميم ليجمع بين ميدان على شكل كتاب ذو صفحات مفتوحة للاستدلال من خلاله على البعد الثقافي الفلسطيني الذي يمثله درويش، وعلى اهمية الكتاب في صناعة هذا البعد، وكدعوة من قبل المؤسسة الرسمية من أجل حمل خطاب ثقافي من قبل الناس في عملية تعريفهم عن ذاتهم، وايضا امتداد لفكرة درويش الشاعر الفلسطيني المثقف، وتجري المياه بين صفحات هذا الكتاب بحيث كانت الفكرة وكما عبرت عنها البلدية بالتدفق الصافي الغير منتهي.


اما من الناحية المقابلة فجمعت ثلاث لوحات اساسية مستمدة من القصيدة نفسها كأحد انتاجات درويش


[131]

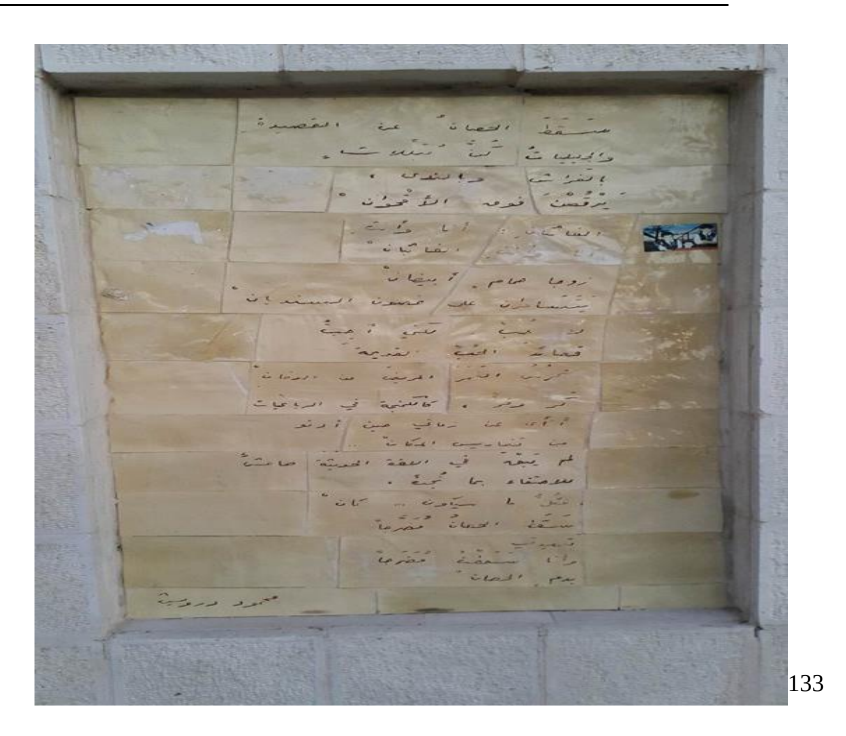
25.النساء الجليليات في جدارية محمود درويش، رام الله/ نيسان 2016.

[131] ميدان محمود درويش، الماسيون، بجانب مجمع الوزارات .

وتمثل اللوحة نساء من الجليل، نساء فلسطينيات يرتدين الثوب الفلسطيني الذي يظهر في التصميم من خلال الخطوط الغامقة، وتبدو القرية الفلسطينية حاضرة خلفهن، كما ان التعب هو أحد السمات الاساسية لوجوه النساء الجليليات.


[132]

26. فجاءت الصورة الثانية تعبر عن الحصان والقصيدة تمت كتابتها بين اللوحتين/ نيسان 2016.


[133]

27. صورة لقصيدة سقط الحصان، جدارية محمود درويش، رام الله/ نيسان 2016.

132 ميدان محمود درويش، الماسيون، بجانب مجمع الوزارات.
133 ميدان محمود درويش، الماسيون، بجانب مجمع الوزارات.

سقط الحصان عن القصيدة

والجليليّاتُ كُنَّ مُبَلَّلاتٍ

بالفَراشِ وبالندى،

يَرْقُصْنَ فوق الأقحوانْ

الغائبان: أنا وأنتِ

أَنا وأنتِ الغائبانْ

زوجا يمام أَبيضانْ

يَتَسامران على غُصون السنديانْ

لا حُبَّ، لكني أُحبُّ قصائدَ

الحبّ القديمةَ، تحرسُ

القَمَرَ المريضَ من الدخانْ

كرٌّ وفرٌّ، كالكَمَنْجَةِ في الرباعيّاتِ

أَنْأَى عن زماني حين أَدنو

من تضاريس المكانْ...

لم يَبْقَ في اللغة الحديثِة هامشٌ

للاحتفاء بما نحبُّ

فكُلُّ ما سيكونُ... كانْ

سقط الحصان مُضَرَّجاً

بقصيدتي

وأنا سقطتُ مُضَرَّجاً بدم الحصان.

ان التتبع النظري الذي تتخذه الاطروحة منذ البداية والتي تحاول الباحثة من خلاله العمل على تحليل نظري يعمل على تفكيك البنية البصرية في الفضاء المديني الفلسطيني، كونه فضاءً يتم فيه معظم العمليات الحيوية، وهو فضاء موجه لمجموع كبير من الجمهور الذي يتواجد في المدينة عادة، بحيث تعتبر المدن الفلسطينية مكانا حيويا يقضي الناس من خلال التواجد فيه اعمالهم المختلفة ومتطلباتهم الاجتماعية والاقتصادية، وكما وانه المركز الذي يتم السيطرة مباشرة عليه من قبل مؤسسة الدولة وتتحكم بالمشهد البصري وكثافته او عدمها، ومحتواها النصي والصوري والدلالات المتعددة التي تقوم بإنتاجها لاستمرار خطابها الاجتماعي مع مجموع المتلقين، ولذا يتأثر هذا الفضاء بمجموع الاحداث الاجتماعية والثقافية في الدولة، وكون فلسطين احد الدول الرازحة تحت الاستعمار وهذه العلاقة الصراعية اليومية تنعكس داخل هذا الفضاء، بل يعتبر هذا الفضاء البنية المكانية التي تضمن تأجيج او اخفات مجموع الاحداث بحسب تفاعل الشارع مع هذه الاحداث وقوتها وتأثيرها في الشارع الفلسطيني، فمعظم الاحداث وان لم يكن جلها يتم عكسه من خلال هذه الفضاءات، فيشكل مساحة ناطقة تؤرخ لما يحدث في سياق الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، كما وانه من جهة ثانية يعكس توجه دولاتي تجاه هذا الصراع في حال تم تنظيمه من الدولة، ويبرز تصورات الاحزاب السياسية في فلسطين عن ذاتها، وأحد الطرق الاعلانية التي تخضع السياسات الاجتماعية للنقد.

وما يتم تناوله في هذا الفصل هو مجموع الانتاجات البصرية المتمثلة في الميادين وتتبع قدرتها على تشكيل هوية للمكان الذي يتم انتاجه خلالها، وطرق استخداله في ذهنية الافراد ليصبح اداة لتعريفهم عن ذواتهم وعلاقتهم مع المكان، وليكون مؤشرا دلاليا لمعرفتهم بتمفصلاته المختلفة، وارتباطه بمجموع من الرمزيات التي تستخدم من قبل السلطة والاحزاب السياسية لتعريفها بذاتها وبفعلها السياسي في خوضها للمعركة مع المستعمِر، ان بعض الميادين يتم موضعتها داخل الفضاء لإعطاء هوية خاصة بالمكان تحددها وظيفية هذا المكان وموقعه من حيث القرب او البعد عن المستعمر مثلما يمثل ميدان فلسطين، والبعض الاخر يتم تحديد هوية سياسية له من خلال اعادة انتاجه لإظهار شخصيات كارزميتية كونت طابع هوياتي في علاقتها وموقعها مثل دوار الشهيد ياسر عرفات، والبعض الاخر من الميادين تتحدد وظيفته من خلال تعبيره الثقافي والصورة التي تود المؤسسة الرسمية اظهارها، مثل ميدان محمود درويش، وكريم خلف وغيرها، فطابع الهوية وان تحدد بوصلته تبقى هناك مجموعة من الاشكال التي يعبر عنها، والهوية هنا يتم تحديدها من خلال الفضاء البصري كونه فضاء خطابي يعكس رؤى وتوجهات، وبصفته يثبت الذكرى ويعيد تداولها من خلال تكثيف حضورها عبر التصاميم المتنوعة والاشكال المتعددة التي يتخذها من اجل ذلك، وهذه الانتاجات وان كان يتم تلقيها بشكل غير واعي فان مجرد وجودها والاعتياد على رؤيتها يساهم في تكثيف حضورها الرمزي وعملية تشكيل المعنى فيما بعد لدى هذا الجمهور، ولا يتم تشكيل هذا المعنى بشكل حر، وانما ومن خلال مجموعة العبارات والايحاءات وحتى من خلال التصاميم ذاتها يتم عرض معنى واحد مبتغى تهدف السلطة الى أظهاره واعادة استخدامه داخل هذا الفضاء.

وفي سؤال المبحوثين حول هل تمثل هذه الميادين هوية الفلسطيني؟ او هل تعكس أحد جوانبها؟ أجابوا

احمد " لا اعلم معنى السؤال، او ماذا تقصدين بالتحديد، ولكن تذكرنا الميادين مثل المنارة بقصة اهل رام الله، ميدان الشهيد ياسر عرفات بالفترة التي كان فيها ياسر عرفات ودفاعه ونضاله عن القضية، مثلما يذكرنا نصب صدام حسين في بيرزيت بصدام حسين، فمثلا لا يمكن ان يتم عرض في المدينة بدون ان يكون هدف لعرضه، ودون ان يرتبط بعادات وتقاليد البلد ونمط حياتها، فلا يمكن ان تقومي برؤية فتاة عارية على جدارية، او تمثال يوضح الجسم، لذا بغض النظر عن شكل الاشياء لكنها تبقى ضمن طابع الناس وتمثلهم".

سماح " الميادين تعبر عن اشخاص كانوا موجودين ولهم تأثير حقيقي في فلسطين، تعبر عن هويتهم بداية وهم جزء من هويتنا لأنهم ساهموا في نقلها ونشرها للعالم وفي التعبير عنا "[134].

كريمة " اكيد تعبر عن الهوية، جزء من هويتنا لأنها تمثل مجموعة من الاشخاص والقضايا الفلسطينية فهي بالتالي تبقيهم بذاكرتنا وتمثلنا وتعكس للزوار طبيعة المكان وقضاياه".[135]

عرفات " هي خطاب سياسي ولا يمكن ان تكون هويتنا محصورة بمجموعة من الاشخاص، برايي مثلا دوار المنارة الذي يصنفه الكثير من الناس على انه يعبر عن عائلات رام الله وطابعها وهويتها غير جميل ولا يحقق الهدف، وبالنسبة لي يذكرني دائما بانني لا انتمي للمكان بما انني لست ابن رام الله، ويناقض الفكرة التي تدعيها البلدية بان رام الله مدينة الجميع ". [136]، وهذا يتعارض مع الفكرة التي تحاول البلدية العمل عليها، وهذا يخلق هوة بين فهم الناس وفهم البلدية نظرا للصيرورة الاستعمارية التي يمر بها المجتمع الفلسطيني، فيلحق هذا الخلط بين دور البلدية تجاه المدينة ومحاولة طبعها بالصيغة الكونية للمدن في كل دول العالم، من خلال عمل لجان لتسمية الشوارع وتنظيمها، العمل على تفاصيل من خلال الاهتمام بعملية التخطيط الحضري وبذل جهود مالية وبشرية من أجل ان يكون للمدينة " جمعي" وعالمي، يحاكي الفكرة من المدينة ويحافظ على الارث الثقافي والاجتماعي من جهة، ويحاول ان يلحق بالركب الحداثي للمدن الكبرى.

اما الاء فتقول " انها تشعر بالانفصام حينما ترى هذه الميادين، وهي لا ترى بانها تعبر عن شيء بالمطلق، ولا يمكنها ان تختزل الهوية بهذا الشكل وبمجموعة هذه الاشكال ".[137]

رنا " لا اعلم، ربما تمثل هوية ولكن مكونات الهوية أكبر من ذلك، ربما تمثل جزء بسيط منها ". [138]

---

[134] سماح، احد المبحوثين، معلمة لغة عربية .
[135] كريمة، احد المبحوثين، خريجة كلية الطب.
[136] عرفات الديك، احد المبحوثين، مديرا لمقهى، وشاعر.
[137] الاء قرمان، احد المبحوثات، تعمل في المجال الثقافي.

على " غالبا هذه الميادين تعرف الناس على مجموعة من الاشخاص الذين رحلوا اما استشهدوا او ماتوا ولكنهم كانوا مؤثرين وبالتالي تعمل على ربط ذاكرتنا بهم، هي ذكرى وليست هوية "[139]


[140]

28. ميدان جورج حبش، رام الله/ حي الطيرة/ نيسان 2016.

قامت البلدية بعمل ميدان " جورج حبش" تكريما لإسهاماته في الدفاع عن القضية الفلسطينية، بحيث استعاضت البلدية عن دوره بميدان مكون من مجموعة من الادراج تمثل المراحل المختلفة لنضاله، وايضا المياه، ونباتات الصبر، بحيث تعبر هذه المكونات عن الفكرة التي ارتبطت بجورج حبش.

وايضا في بيت لحم يوجد ميدان خاص به ولكن مختلف من حيث التصميم والفكرة، فاعتمدت بلدية رام الله التعبير عن شخصية جورج حبش بمجموعة من الرمزيات المستقاة من دوره وشخصيته، بينما في بيت لحم كان لحضوره وصورته وارتباطه بفكرة النضال

[138] رنا، تعمل في مجال المحاسبة .
[139] علي، طالب جامعي في كلية الحقوق والادارة العامة .
[140] ميدان جورج حبش، رام الله، الطيرة.


[141]

29.ميدان جورج حبش في مدينة بيت لحم/ اذار 2016.

المسلح واضحة، وايضا جاء الميدان ليعبر عن ارتباطه بالأرض وبمجموعة من الناس الذين شاركوه هذه الفكرة، نساء ورجال للوصول الى الحربة واسترجاع حق العودة.

وهناك ايضا مجموعة من الاحتفاءات بذكرى استشهاده في المناطق المختلفة والتي تم عمل صروح تمثله، ففي منطقة طولكرم تم تدشين ميدان وهو عبارة عن آرمة موضوع عليها صورته وأطلق عليها ميدان جورج حبش.

وهذا الاختلاف في الحضور المكثف وعدمه يأتي من طبيعة المكان والانتماء الحزبي فيه، ربما هذا التصنيف يبدو غير منطقي ولكن يتم التعبير من قبل الحزب السياسي من خلال مجموعة من الرمزيات، وكون جورج حبش هو أحد القادة في الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين فان الشكل الذي يتعاطى معه الحزب في تعبيره عن امتداد الفكرة التي تربطه مع جورج حبش يتم عبر مجموعة من التعبيرات البصرية التي توضح هذا الامتداد وتؤكد عليه، وبالتالي يبادر الحزب من اجل تدشين هذه الذكرى وبقاءها داخل الفضاء البصري.

وارتباطا بما ذكره عبد الرحيم الشيخ حول صورة البطل الذي يتم اعادة انتاجها داخل الفضاء الفلسطيني فانه يتم التعامل مع مجموع القادة على انهم ابطال ربما لم يحققوا المبتغى في الصراع مع المستعمر ولكنهم البداية التي يتم من خلالها الوصول الى هذا المبتغى، وهم النهج الذي لا يمكن تجاوزه لدى الفصائل ولو كان شكليا، لان هذه الشخصيات تمثل هوية الحزب ومبادئه التي على اساسها تنحكم العلاقة مع المستعمر، ويتم انتاج خطاب سياسي يمثلها.

[141] مديان جورج حبش، بيت لحم.

ومن مجموع هذه التعبيرات نستطيع ان نخلص بان الميادين العامة تحمل طابع هوياتي رمزي، بحيث انها تحيل الى الماضي من خلال استذكار مجموعة من الشخصيات والاحداث التي ساهمت في تشكيل الهوية الفلسطينية وفي عملية مقاومتها للمستعمر، اجتماعيا وثقافيا، وان هذه الشخصيات لا يمكن اقصاءها بإثناء التعريف عن الهوية الفلسطينية، وخاصة فيما يتعلق بالشخصيات القيادية التي اوكل اليها بداية تشكيل الملامح الاساسية لاستعادة السلطة على الاراضي الفلسطينية، ومنها ياسر عرفات على كونه " بداية الشرارة وبداية الحجر" وهذا الجانب الهوياتي الذي يتم تناقله بين الاجيال يتم من خلال الخطاب البصري، فلا يعكس الميدان تاريخ الشخصية التي يعرضها او يرمز لها، وانما يعود الى مرحلة متكاملة ارتبط وجود هذا الشخص بها، واعادة بناء بنية ذاكراتية تجسد هذه المرحلة وتعيد تكثيفها بتجاوز عنصر الزمن وحضور عنصر الاستدعاء او المقاربة، فتبقى الذكرى المرتبطة بالتاريخ حاضرة وراسخة في المكان وتشكل هويته، وتنقل خطاب يضمن استمرارها.

[142]



30.يقع ميدان احمد ياسين في حوض 10 خلة العدس وهم عبارة عن جزيرة دائرية بمساحة 78 م2/ نيسان 2016.

[142] ميدان احمد ياسين، رام الله.

[143]



31. ميدان حيدر عبد الشافي، مدينة رام الله، بجانب مصلحة المياه/ نيسان 2016.

[143] ميدان حيدر عبد الشافي، رام الله.

2.1.5 حضور خجول للخطاب العروبي في الفضاء البصري.

تقوم الانتاجات الرمزية بمجموعة من الوظائف التي تغلف وجودها، ففي الجدلية التي تتعلق بالفعل وتأويلاته الاجتماعية لا يمكن الفصل بين ما يتم انتاجه من السلطة وتمريره كخطاب هوياتي يعيد تعريف الجماعة من جهة، والانتاجات التي تقوم بها المجموعة في محاولة لبناء خطاب يشبهها ويعود أليها، خطاب يناوئ خطاب السلطة ويقصي أرغمايته، فيتحول الى خطاب خاص بها، مع الابقاء على انتاجات السلطة وخطابها، ليمثل الانتاج الرمزي بهذه الحالة أداة من أدوات السيادة لكلا الطرفين [144]، ولتخدم رؤية السلطة في عملية سعيها لإعادة تشكيل الفضاء البصري، وهنا أود الاشارة الى الجزء المتعلق بالإنتاجات البصرية مثل الميادين العامة والوظيفية التي تتعلق بتشكيل خطاب عروبي، يعبر عن الوحدة والالتصاق الاجتماعي والشعوري بين الدول ذات التاريخ واللغة المشتركة.



[145]

32.ميدان معاذ الكساسبة، البيرة/ نيسان 2016.

فتحرص السلطة السياسية على تشكيل خطاب عروبي يعيد تصور الجماعة العربية على اختلاف الامكنة والسياسات والحدود الجغرافية والسياسية، هذا التصور الذي من شأنه ان يحافظ على اتساق " عربي" اذا كان من الممكن تسميته كذلك، ويبقى على صفة الوصل بين هذه الجماعات على المستوى الرمزي، فتعاظم ادوات الهيمنة، والوسائل الحديثة التي تحول كل العالم الى مجموعة من الاخبار المتبادلة وفق عملية معقدة من استدعاء التعاطف من المنظور الانساني بين هذه الجماعات، استدعاء منظم يخفي الابعاد المتخلية لمحاولة تشكيل هذا الخطاب الجامع، فمثلا وفي السياق الفلسطيني تقوم بلدية البيرة بأنشاء ميدان " لمعاذ الكساسبة" [146]، وكان الهدف الاساسي من هذا الميدان كما عبرت عنه المهندسة أمنة ابو شرار المهندسة في بلدية البيرة هو محاولة لخلق علاقة اقوى مع " الاردنيين" وجزء من

[144] بورديو بيير، مصدر سابق، ص 53.
[145] ميدان معاذ الكساسبة، رام الله/ البيرة .
[146] معاذ الكساسبة طيار اردني تم قتله من قبل " داعش" بعد سقوط طيارته الحربية في شمال سوريا .

التضامن الفلسطيني الاردني، في سياق مقاربة للظلم الذي يتعرض له الفلسطيني في صراعه مع المستعمر الاسرائيلي، وما يعانيه العالم من الظلم الناتج عن تنظيم " داعش ".

ايضا في تحليل بسيط للخطاب الرسمي الذي تم الاعلان في حفل الافتتاح للميدان، اكدت ليلى غنام وهي ممثلة عن السلطة الرسمية بان هذا الميدان هو محاولة للتضامن الفلسطيني بوصفهم " الاكثر " وعيا لهذا الظلم و " الاكثر " عرضة له منذ اكثر من ستين عاما، وبالتالي جاء هذا الميدان تعبيرا عن التضامن، كما انها قاربت بين حرق الطفل " محمد ابو خضير " وحرق " معاذ الكساسبة" وعملت على تأكيد المساواة بين الفعلين ونبذهما في نفس اللحظة، هذه المحاولات " للتعاطف" وتأكيده تتم عبر مجموعة من التمثلات، تتخذ التمثلات البصرية أحدها، ولذا جاء الميدان في مكان شعبي يتسم بحركة يومية نشطة، كما ان الفترة التي تم انجازه فيها كانت فترة قصيرة، للإبقاء على صدى الحدث وذروته، ولم يتسم التصميم بطابع معقد وانما حملت الفكرة كل ما تتطلع اليه البلدية كتسويغات من أجل وضعه في الفضاء العام . [147]

هذه الخطاب " العروبي" الذي يحاول بناء هذه العلاقة التي تجمع بين فلسطين والاردن على اعتبار اللغة الواحدة والتاريخ المشترك وعلى اعتبارها جزء من المنظومة القومية المتكاملة التي يتم التعبير عنها والانتماء اليها بالعديد من الطرق، واستلهاما من ساطع الحصري فان القومية تتجاوز اللغة والتاريخ وانما المشاركة في المشاعر والمنازع وفي الآلام والآمال[148]، اي الاشتراك بمجموعة من القضايا التي تعيد لحمة الجماعة وانتاج تصورات مشتركة حول ذاتها، وهذا ما يناقضه بندكت في كتابه الجماعات المتخيلة، بحيث يطرح بان ما يربط الجماعة بالأساس من قضايا فهي متخيلة في محاولات لخلق امة ذات خصائص وصفات مشتركة، ومحاولة بناء طابع من الالتفاف حول مجموعة من هذه الصفات والخصائص المختلقة اساسا، فلا يوجد جماعة بمعنى جماعة الا في القرى الصغيرة التي يتواصل الناس بها بشكل مباشر وليس من خلال التمثلات، وحتى يشكك بإمكانية ان يكون هناك هذا الرابط الجماعي بينهم، فما تتخيله الجماعة عن انتمائها الى جماعات لم تراها ولم يحدث بينها وبينهم اي تواصل مباشر فهو زيف وخلق، وبالتالي لا يتسم بالحقيقية والموضوعية وهذا ما يجعل مفهوم القومية قابل للنقد والنقض لدى بندكت، وكل التمثلات التي يعبر عنها تخضع لمنطق المؤامرة والزيف والاختلاق من اجل اعادة انتاج الوهم حول مفهوم الجماعة عن ذاتها وانتماءاتها[149].

وفي سياق آخر تأتي مجموع هذه الممارسات المتعلقة بعمل ميادين لأشخاص اعتباريين او يمثلون سلطة في دولة أخرى نتاج لسياسات التمويل وكمكافئة او تقديرا للجهود التي تقوم بها هذه الدولة، او هذه الجماعات تجاه الفلسطينيين، سواء كانت جهود معنوية متعلقة بمواقف سياسة لصالح الفلسطينيين، او جهود مالية جاءت لخدمة نطاق معين، لذا نرى بان هناك تمثال لصدام حسين في بيرزيت، او كما عرضت سابقا حول ميدان نيلسون مانديلا وان لم يشكل طرحا يحاكي العروبة، ولكن يمكننا ان نذهب بالمفهوم الى محاولة بلدية

[147] https://www.youtube.com/watch?v=SiEAFvEuMuc مقابلة ليلى غنام في حفل افتتاح ميدان معاذ الكساسبة .

[148] الحصري ساطع، ما هي القومية أبحاث و دراسات على ضوء الأحداث و النظريات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1985.

[149] اندرسن بندكت، مصدر سابق، ص 50-55.

رام الله خلق تمثل انساني عالمي من خلال وضع تمثاله في احد احياء مدينة فلسطينية، وطرح رام الله على انها مدينة تشبه باقي المدن في كل العالم بالأبعاد الثقافية والرمزية على حد تعبير السيدة مها شحادة مديرة دائرة العلاقات العامة[150]، بحيث تسويغ هذا الانفتاح وهذه التدخلات في الفضاء البصري على انها محاكاة لشكل المدن وطبيعتها في العالم.


[151]

33.ميدان الملك عبد الله، رام الله/ نيسان 2016.

ويأتي ميدان الملك عبد الله ليعيد تجسيد هذا الخطاب المشترك، الذي يؤكد على قومية عربية، فيحمل الميدان أحد الرموز وهو " صقر قريش" الذي " تنتسب" له العائلة الاردنية وتتخذه رمزا في تعبيرها عن ذاتها وامتدادها السلالي الى عائلة الرسول " محمد" وبالتالي تبقى على الارث الاسلامي من خلال هذا الرمز الذي أصبح أحد الادوات في صياغة هويتها وخطابها الثقافي والاجتماعي التاريخي، والميدان يحمل ايضا مجموعة من اللوحات الفنية المصنوعة من السيراميك، وهذا الميدان تعزيزا للعلاقات الاردنية الفلسطينية كما عبرت عنها البلدية

" نظرا لإسهامات الملك بالكثير من الدعم المادي والمعنوي للشعب الفلسطيني".

150 مها شحادة، مديرة دائرة العلاقات العامة في بلدية رام الله .

151 ميدان الملك عبدالله، شارع طوكيو، قرب قصر رام الله الثقافي، رام الله .

وهكذا تمثل الميادين العامة أحد التعبيرات التي يمكن من خلالها انتاج، او الحفاظ على شكل العلاقات السياسية المحورية داخل الدولة، وتكثيف استعاري لإعادة انتاج منظومات خطابية تحافظ على شكل وطبيعة العلاقة بين الدول، وتعمل على التنوع في خلق صيغ ورموز تيقظ الحس القومي بين الجماعات الانسانية.

2.1.6 ميادين الشهداء كفضاءات تعيد انتاج "ذاكرة الفقدان"، دراسة حالة ميادين الشهداء في الخليل كنموذج.



[152]

34.صورة من مدينة الخليل/ شباط 2016.

في أطار التتبع البصري الذي يَشغل الفضاء المديني الفلسطيني وتمثلاته السوسيولوجية من حيث المدلولات، والإحالات، والخطابات التي يقوم بتكثيف حضورها داخل هذا الفضاء؛ لا يمكن تناول هذه الامتلاء الخطابي كبنية منفصلة عن المجتمع، فهو جزء من التعبيرات التي تساهم البنية الاجتماعية في تكوينها من حيث المفاهيم والرسائل المبطنة، وبدوره يُشكِل خطابا اجتماعية يعمل على ضبط البنية واعادة انتاجها وضمان حالة الالتفاف الجمعي تجاه القضايا الاجتماعية داخل الإطار الزماني والمكاني.

وتم اختيار مدينة الخليل كنموذج لمجموعة من التبريرات التي تتعلق باختلاف شكل التعبيرات ودلالتها والاليات التي يتم من خلالها انتاج هذه التعبيرات، فجميع الميادين العامة وبدون استثناء تقوم على فكرة " تكريم " الشهداء من خلال وضع اسمائهم بطرق مختلفة ضمن الفضاء المديني البصري، ومعظم هذه الميادين لم يتم انتاجها من قبل السلطة الرسمية " والممثلة بالبلدية" وانما من خلال الاحزاب السياسية التي ينتمي اليها هؤلاء الشهداء مع موافقة البلدية، التي تأتي من عدم توفر امكانية للاعتراض خوفا من الاتهام بالانحياز

[152] ميدان الشهيد مروان زلوم، مدينة الخليل .

والعمالة، وتحمل هذه الميادين اسماء لمجموعة من الشهداء الذين قاموا بإنتاج افعال مقاومة تجاه المستعمِر، وتقديرا لهذا الفعل يأتي الميدان كتكريم لهم، وللإبقاء على "دهشة " الفعل وحضوره الطاغي داخل الفضاء المديني، بالإضافة الى الاحتفاء الحزبي بهذا الفعل الذي يتحول فيما بعد الى شكل من اشكال الرساميل الرمزية التي تمثل الحزب الذي ينتمي اليه هذا الشهيد، فتقوم الاحزاب ببناء مجموعة من الميادين للأفراد الذين ينتمون اليها من اجل ترسيخ هذه الصورة للمتلقي الفلسطيني بأجياله المختلفة، هذه المحاولات لتكوين المعنى واعادة تمثيله داخل الفضاء المديني، لمحاولات ضمان عدم النسيان واستمرار الفعل المقاوم من خلال الادوات المادية التي تعمل على تثبيت الذاكرة الفلسطينية من خلال الاحتفاء الرمزي المكثف، الرمزي الذي يشكل المعنى الوجودي الاستمراري للماضي، ولخلق بنية خطابية، ذاكراتية حاضرة .

فيطرح اسماعيل الناشف " ان ما يحدد منطق عمل المعنى هو طبيعة ماديته الاولى، أي تلك المادة الذهنية من حيث هي لا–مادية بالمستوى الميتافيزيقي المباشر. فالذهن بما هو تشكيل اجتماعي تاريخي يعمل كوعاء/كحلبة/كبوتقة تصهر وتعيد انتاج توليد ما يصلها من الواقع الحسي، ولكن بصهره هذا لا يفتأ الذهن العيني ذاته يتشكل من جديد. هذا التشكيل الذهني بدوره يشير الى ما هو خارجه، وبإشارته هذه يبني ذهنية التي تقف هي أساس منطق عمل المعنى بما هو الية ذهنية محددة". هذا التصور الذي يعيد للمادي وظيفيته المنطقة في المحافظة على تاريخ الجماعة ووجودها واستمرار قضاياها وتشكيل وعي حولها، لذا لا يتم التفاعل مع الانتاج المادي من خلال احتلاله لحيز مكاني فقط، وانما يعيد انتاج صفة وهوية للمكان من خلال الميدان الذي يحمل اسم الشهيد، والفعل الذي قام به، وبالتالي يبقي على ذاكرة حية للناس .

فيقول زياد السراحنة " بان كل اولئك الشهداء يعرفهم بشكل شخصي، وكان موجود بدفن معظمهم، وبعضهم تربطه به علاقة صداقة، لذا لا زال يشعر بالخوف كلما مر من المكان، لازال لا يستطيع اخفاء دموعه ونسيان كل الذكريات التي ارتبطت بهؤلاء الاسماء، وبالأماكن التي شهدت لحظة سقوطهم الاخيرة، والتي باتت تحمل اسمائهم حاليا، بينما لا يشكل ذلك اي معنى لابن اخيه الذي يبلغ من العمر 16 عاما، فلا تربطه اي علاقة بهم سوى انها ميادين تحمل اسماء لإفراد واسماء لعائلاتهم التي يعرف افرادا منهم، هم بدورهم لا يعرفون كثيرا عن الشهداء من عائلاتهم " [153]

اي واستعارة من ماركس يتم بناء أيديولوجيا من خلال هذه التعبيرات، ومعرفة تقوم بإنتاج الأفكار والتصورات والوعي المرتبط اولاً بصورة مباشرة وصميمية بنشاط البشر المادي وبصلاتهم المادية، انه لغة الحياة الواقعية، اليومية ربما، والذي يتشابه مع الآلية التي من خلال يتم بناء الانتاج الفكري كما يتبدى في لغة السياسة والقوانين والأخلاق والدين والميتافيزيقيا، فيؤكد على " ان الاخلاق والدين والميتافيزيقيا وسائر أشكال العقيدة، وكذلك أشكال الوعي التي تتجاوب معها، بل المسألة بالمعكوس، فالبشر بتطويرهم انتاجهم المادي وعلاقاتهم المادية، هم الذين يحولون هذا الواقع الذي هو خاص بهم ويحولون فكرهم ومنتجات فكرهم.. ان نقطة الانطلاق هي الأفراد

---

[153] زياد السراحنة، احد المبحوثين .

الواقعيون والاحياء أنفسهم" [154]، اي يتم انتاج الوعي بحسب ماركس من خلال الانتاجات المادية التي تقوم ببناء علاقة الفرد مع واقعه، فهذا التحليل يحصر امكانية الاحالة او القيام بالفعل للأفراد الاحياء، اي بمجموع الانتاجات المادية التي يقوم بها الافراد وفقا للأيدولوجيا التي يحملوها ولديهم الرغبة بإعادة انتاجها، وفي سحب هذه النظرية في التعامل مع فكرة " المقاومة " التي يعيد تمثيلها من خلال الشهيد فان غياب الفاعل يعني غياب الفعل او استدعاءه، فالخطاب الحي هو الذي ينتج التمثلات في الشارع، الحي، والمدينة، ويتم اختراقه من خلال التأويلات المختلفة، وهذا ما يتأرجح حوله البحث، فكل المبحوثين يقدرون العمل مهما كان حجمه الذي قام به الشهيد، ولديهم " فخر" بما قدمه هؤلاء الافراد وخاصة الشهداء الذين " أوجعوا" الاستعمار، ولكن مع ذلك فان معظمهم صرحوا بان الصور والميادين تربطهم بمجموعة من الذكريات، وتعيد اليهم جزء من الحزن، ولكنها بنفس الوقت لا تدعوهم الى الاقدام للفعل الذي يفقدهم حياتهم، لان فعلهم لم يفضي الى التحرر، او حتى التغيير في شكل العلاقة بين المستعمر والمستعمر، وانما يتوسع الاستعمار داخل الاراضي الفلسطينية بنفس الوتيرة، والممارسات القمعية تشتد ولا تقل، وبالتالي تسيطر على ذهنية الافراد " الجدوى من الفعل" مع التشديد على اهمية " استمراره" ضمن منظومة مربكة من التصريحات والتوجهات تجاه الفعل وقبوله ومقدار



[155]

35. صورة من مدينة الخليل/ شباط 2016.

الحزن المرتبط به، وشكله من حيث قوته في التأثير في الكيان الاستعماري.

[154] ماركس كارل، فريدريك انجلز، الأيدلوجيا الألمانية، تر جورج طرابيشي، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، 1965، ص19-21.
[155] ميدان شهداء الخليل، تم عمله في غام 2006، تظهر مجموعة من اسماء الشهداء بخط واضح وكبير نظرا للرساميل الاجتماعية لهم، واخرى بخط صغير وغير واضح .



156

.36صورة من مدينة الخليل/ شباط 2016.



157

.37صورة من مدينة الخليل/ شباط 2016.

الحزن الذي يعيد خلق تصورات الأفراد عن معنى الفقدان المرتبط بفعل المقاومة، بحيث يعيدنا هذا النقاش الى فكرة الفرح وتخطي البكاء في استقبال " الشهداء" نتيجة للفعل الذي قاموا به، وما ألت اليه هذه التضحية بغض النظر عن كيفيتها ووقتها وسببها، والسؤال هنا

[156] ميدان لمجموعة من شهداء الخليل، 2006.
[157] ميدان الشهيد نادر ادريس، الخليل.

عن معنى الفقدان في السياق الفلسطيني؟ والآليات التي من خلالها يتم تثبيت الزمن من اجل ضمان عدم الانفكاك من هذه المنظومة التي ينظر اليها كتأريخ للمعنى الفلسطيني؟

بالنسبة للمبحوثين فتشير صمود " بان هذه الميادين تحفظ ذكرى الناس الذين استشهدوا في منطقة الخليل، فيمر عن اسمائهم عائلاتهم وربما ابنائهم وبالتالي يبقى هذا الحقد على الجيش، ونبقى نقول لأنفسنا بان لنا ثأر عندهم "[158]

اما أكرم " فيقول بانه لا أحد ينتبه الى هذه الميادين ولا أحد يقدرها، فاذا نظرتي اليها تجديها محاطة بالقمامة وعدم الاهتمام، ترى ماذا يدفع القائمين بوضع شائك من الحديد حولها لحمايتها، لأنها لا تمثل قدسية بالنسبة للناس، فهي حجارة يوضع عليها مجموعة من الاسماء، بعضهم نعرفهم وبعضهم لا نعرفهم " [159]

وتضيف ميسون " الوجع لا يؤلم الا صاحبه، بمعنى ان اهل هؤلاء الشهداء وجيرانهم وابناءهم وزوجاتهم هم من يتأثرون عند رؤية هذه الميادين اما الغرباء فلا تعنيهم شيء" [160]


[161]

38. صورة من مدينة الخليل/ شباط 2016.

لا يستدعي الفعل البنية الاجتماعية وانما يكون نتاجا لها، ولمجموع الافعال التي خلقت هذه التصورات في بنية من الانتاجات الرمزية التي يتم تمثيلها في الفضاء العام وتوجيها للأفراد بطريقة قصرية، هذه البنى البصرية التي تطرح مجموعة من الاحداث في الماضي، والتي لا

[158] صمود مطير، احد المبحوثين، 23 سنة، سكان الخليل .
[159] اكرم ، احد المبحوثين، 30 عام، سكان دورا الخليل .
[160] ميسون، احد المبحوثين، 43 عام، سكان الخليل.
[161] ميدان لمجموعة من الشهداء، مدينة الخليل .

ينكرها المتلقي، ولكنه يكون مجموعة من التصورات الذاتية ذات القرب/ البعد عن المنظومة القصدية التي جاءت لتمثل هذا الفعل، او لتعيد تثبيته داخل الفضاء العام، ويبقى " الماضي حقيقية اجتماعية كما يطرحها دوركايهم، وان كل مجتمع يحتاج إلى أن يشعر باستمرارية الماضي، وبأن هذا الماضي هو الذي يمنح الأفراد والجماعات هويتهم، هذه الفكرة تسمح لنا برؤية الذاكرة الجماعية كإحدى الإشكال المهمة للحياة الاجتماعية"[162]، بغض النظر عن الطريقة التي يتم من خلالها بناء هذه الذاكرة واعادة تمثيلها وعرضها لمجموع المتلقين، فهذه البنية الذاكراتية الانتاجية تسعى الى خلق جسر يربط هذه الجماعة بماضيها، ويعمل على خلق حالة من الامتداد الجمعي له، حتى وان اصبح غير محسوسا او مرئيا فتبقى مجموعة من الرمزيات والافعال الاجتماعية تذكر الناس بارتباطهم بهذا الماضي وبقوة تأثيره عليهم من حين الى آخر .

ويطرح عزمي بشارة " الذاكرة مثل العقل فردية وليست جماعية. لكنها، أيضاً، كاللغة اجتماعية لا فردانية. للذاكرة مضمون اجتماعي، وفي السياق الاجتماعي أو السياسي_ الاجتماعي تتفرد الذاكرة الفردية. ولكي يتجاوز مفهوم "الذاكرة الجماعية" مجرد التدليل على وجود سياق اجتماعي يجب أن تتوفر "الجماعة". عندها تكون الذاكرة الاجتماعية ذاكرة الجماعة، وليس مجرد تدليل على وجود سياق اجتماعي لأي ذاكرة". وبالتالي وبحسب هذا التحليل كل ما يتم طرحه بالفضاء العام هو نتاج اجتماعي يشكل فيما ذاكرة اجتماعية، ويتم التعبير عنها بمجموعة من الطرق والتمثلات البصرية احدها .

كما يضيف سوكاح زهير نقلا عن هالبواكس بأن المجتمع البشري يتألف من مجموعات اجتماعية مختلفة تمتلك كل واحدة منها على حدة رصيد داخلي ومشترك بين أفرادها للذاكرة وللمعرفة. يعتبر هالبواكس الذاكرة المشتركة لجماعة بشرية معينة، شرطا لا محيد عنه لوجود هذه الجماعة نفسها، حيث أن هذه الجماعة البشرية تأسس هويتها عبر فعل التذكر، هذه الهوية الجماعية هي إذن نتيجة للتفسير المشترك للماضي الخاص بهذه الجماعة، بعبارة أخرى تتشكل الهوية الما فوق فردية عند الاستدعاء المشترك لماضي تلك المجموعة الاجتماعية. على هذا الأساس يمكن القول إن الذاكرة الجمعية هي ذاكرة الذاكرات الجماعية أو مجموع هذه الذاكرات في مجتمع بشري ما. وهنا أيضا تتجلى بوضوح وظيفة الذاكرة الجمعية، كما يراها هالبواكس، ألا وهي تأسيس "هوية" المجتمع وضمان سيرورتها".[163]ولا يتم هذا التجلي الوظيفي الا من خلال التفافها حول مجموعة من القضايا التي تشكل المجتمع، وتعمل على خلق حالة جماعية للأفراد، وفي الحالة الفلسطينية نظرا " للانسجام " بين الجماعة فيما يخص القضايا المشتركة، وسياقات الفقدان التي أسست لشكل ذاكراتي جمعي يحاكي عملية الفقدان تلك، وباختلاف بين سوكاح زهير وعزمي بشرية في تفكيك مفهوم الذاكرة وارتباطها بالقضايا المشتركة بين الجماعة فان الفعل او الحدث يبقى المشكل الجامع الذي يعيد توليد المعنى ضمن الفضاءات العامة، بحيث لا يمكن ان يحدث هذا

[162] عدوان لورا، صورة فلسطين في روايات اللاجئين الفلسطينيين"دراسة مقارنة بين مخيم قلنديا في فلسطين ومخيم اليرموك في سوريا، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، رام الله، 2009، ص 36.

[163] زهير سوكاح، مفهوم الذاكرة الجمعية عند موريس هالبواكس، الحوار المتمدن، عدد 1755، 2006، http://www.ahewar.org.

التوالد بلا " الفعل" الذي يعمل على ارغام الجماعة للرزوح حوله، والمكوث بأشكال مختلفة في عمليات اعادة التفكيك والتأويل ليصبح لاحقا وبفعل الزمن خارجا عن الارادة الفردية وقوته تنبع من قوة الجماعة.



39. صورة من مدينة الخليل/ شباط 2016.

ان انتاج المعنى الذاكرتي لا يتم بانفصال عن المؤسسة الرسمية، فلضمان هذه الاستمرارية تقوم بمأسسة الذاكرة، واخضاعها لانتقائية عالية تكثف حضور مجموعة من الاستعارات الدلالية وتقصي بعضها، فالمؤسسة وتمثلاتها التي يمكن ان يكون الحزب احد اشكالها تقوم على بناء خطابها الذاكراتي، البصري فيما يخدم مصالحا ويحقق المعنى، مع الحرص على تحقيق حالة الانشباك بين الذاكرة وتمثلاتها وارتباطها بالسياق الاجتماعي والسياسي والثقافي للجماعة، وهذا الانشغال من قبل المؤسسات الفلسطينية ليس بهدف الحفاظ على الذاكرة فقط وانما لخلق خطاب مقاوم، نظرا للاستمرارية الصراعية بين الفلسطينيين والمستعمر الاسرائيلي، لان هناك استيلاء واعادة توظيف هذا التاريخ من قبل المستعمر في خدمة مشروعه الكولونيالي، فالكثير من الحجارة والاثار والكتابات تمت مصادرتها وتثبيتها في اماكن وبيوت " إسرائيلية" في محاولة لكتابة تاريخ يؤكد ارتباط المستعمِر مع الارض، ولمحاولة تثبيت وجودها بشكل دائم ضمن الفضاء البصري " للمواطنين" من اجل ضمان استدخال هذا الخطاب .

كما لا يمكن الفصل بين خطاب الذاكرة والآليات التي يتم اتباعها في عملية تسويق هذا الخطاب والحفاظ على رهبته الثقيلة داخل الفضاء العام، وتأتي الميادين في مدينة الخليل لتعبر بطريقة او بأخرى عن المقولة " لكي لا ننسى" وان كانت لا تشكل حالة من

التفاعل والتأجيج الا ان استمرار حضورها الاجتماعي داخل الفضاء العام يحقق هذه الغاية، أي بقاء امتدادها الذاكراتي والتركيز على خلق حالة من عدم النسيان يتجاوز السلطة وخطابها احيانا، ويكون امتداد لهذا الخطاب أحايين اخرى.

وفي عملية الحفر تلك التي يتبعها البحث منذ بدايته والتي تتعلق بتحليل قدرة البصري على تشكيل خطاب مقاوم، لا يمكن ان يتم التغاضي عن فكرة " المواجهة مع المستعمر" ليس من خلال تجييش الافراد والحفاظ على استدخال الخطاب الندي بين المستعمر والمستعمر، ولكن وبصورة أخرى يتم توجيه التعبيرات البصرية ايضا كأداة من ادوات المواجهة تستهدف المستعمِر بشكل مباشر دون العمل على استهداف وسيط " الفرد الفلسطيني " لمواجهة المستعمِر، ومن الامثلة على ذلك ميدان فلسطين الذي تم وضعه مباشرة مقابل مستوطنة " بيت أيل"، وكما تمثل ميادين الشهداء في منطقة أحد الادوات المهمة في الاشارة الى هذه النقطة تحديدا، ففي البلدة القديمة في مدينة الخليل يتم العمل على تشكيل ميادين بأسماء الشهداء على الرغم من تواجد المستعمِر بشكل دائم في شوارعها، وكجزء من اقحامهم ومواجهتهم يتم الحفاظ على الذكرى من خلال هذه المواجهة، " ففي عصر السياسات المشهدية يصبح نضال الفلسطينيين هو العثور على النطاق الضيق الفاصل بين الانكشاف في وجه مكائد الصهيونية وبين ممارسة نضالهم أمام جمهور ومتعاطف ومستعد ليرى ويميز"[164]

بمعنى اخر يتم التعامل مع الفضاء البصري ليس بمنطق الانكشاف وانما من اجل خلق حالة من المقاومة لدى الافراد يستطيعون من خلال تبني توجهات أداتيه في عملية مقاومتهم للمستعمر، ولا تمثل هذه التعبيرات ردات فعل مطلقة، وانما حالة من المكوث التاريخي وعمليات الحفر في الذاكرة الفلسطينية في محاولة لتحصين " الكل " الفلسطيني من عمليات النهب والسلب والسيطرة التي يمارسها المستعمر على الارض والانسان والذاكرة، هذه الثلاثية المعرضة باي وقت للاغتيال والهدم والتشويش من قبل المستعمر، لذا تحتاج لنظام يستطيع ان يقيها من هذه المحاولات ويقدمها للعامة على انها شكل من اشكال المقاومة.

فيقول عبد الرحمن " ان الميادين وان كانت لا تثير انتباه الناس او لا تثير انتباههم بكل الاوقات، الا انها مؤكد تغيض الجنود الذين يمرون بجانبها بشكل يومي، فالميتون والاحياء هم محط استهداف ولذا لا يسمحوا للأهل باستلام جثث ابنائهم، فهم يخفون من الطرفين من الاحياء والاموات، فمثلا يمكنهم تمزيق اي صورة لأحمد ياسين او يحيى عياش في عمليات الاقتحام والتفتيش، فعلى الرغم من انهم لم يعودوا موجودين الا انهم يخافون من تأثيرهم، ويتذكرون جيدا بكل مرة ماذا فعلوا بهم، لذا حالة الكره سوف تبقى للأبد، وستستمر وتتصاعد وتيرتها " [165]

ان عملية مأسسة التعبيرات البصرية وبيروقراطية التحكم داخل هذا الفضاء يعمل على تحديد شكله، وايضا شكل رهبته وقوتها، فلا يمكن لأي جهة او جماعة او فرد ان يقوم باختراق هذا الفضاء بدون التوجه الى المؤسسة الرسمية التي تديره، وتختلف قمعية البيروقراطية

[164] الخالدي محمد محررا، تجليات الهوية، الواقع المعاش للاجئين الفلسطينيين في لبنان، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، 2010، ص 161.
[165] عبد الرحمن، احد المبحوثين، 35 عام، سكان مدينة بيت لحم .

من محافظة الى اخرى، فمثلا في رام الله اي اختراق يقوم على بناء عناصر مادية مثل الميدان، او حتى جداريات وكتابات يتم العمل على ازالتها من البلدية بشكل سريع، وان التصاميم والأفكار التي يتم تخيلها حول طبيعة الفضاء العام تخرج من البلدية فقط وبعد الموافقة عليها، اما في محافظة طولكرم فان عملية التدخل في الفضاء العام يغلب عليها الطابع التجاري، فحسب ما تم التعبير عنه فان التدخلات التي تتعلق بالجانب الثقافي قليلة وتكاد معدومة وهذا ما تعزوه البلدية لبعدها عن اماكن الاحتكاك المباشر والجدار، وايضا ندرة مؤسسات المجتمع المدني والمؤسسات الثقافية التي تقوم بإعادة تشكيل طابع المدينة الثقافي من خلال العمل على تشكيل الفضاء البصري فيها، وايضا لا تنفصل الخليل عن هذا التحليل، وتتشارك بيت لحم مع رام الله في الحضور المكثف للبصري داخل الفضاء المديني نظرا للطبيعة او الصبغة الثقافية التي يتم التعامل مع هذه المدن اعلى اساسها .

مع ان الفقدان هو حالة جمعية يتشارك فيه الفلسطينيين ضمن تاريخهم النضالي المشترك، فتجربة الاستعمار والصراع اليومي المستمر يولد مجموعة من الاليات للمقاومة، اليات تعمل على تثبيت ذاكرة الفقدان واعادة مأسستها، من خلال الرمزيات المختلفة التي تعبر عن هذه الحالة من الفقدان في المحاولات المتعددة لعدم النسيان.



[166]

40.صورة من مدينة الخليل/ شباط 2016.

[166] ميدان الشهيد ياسر عرفات، مدينة الخليل.

الفصل الثاني: –

2.2.1 الجداريات كأحد التعبيرات البصرية وتتبع تمثلاتها داخل الفضاء المديني الفلسطيني.

2.2.2 الجداريات: محاولا لاستحضار الجمالية في التعبير عن الواقع الاجتماعي.


[167]



41.جدارية الأسرى في رام الله/ نيسان 2016.

تكمن المقاربة التي يتخذها هذا الجزء من البحث حول استخدام عنصر الجمالية في التعبيرات البصرية التي يعج بها الفضاء العام، فمن خلال تتبع الميادين العامة في كل من المدن الاربعة التي يتناولها البحث، وايضا الجداريات والإحالات المتعددة التي ترغب في تصديرها للفضاء العام والعمل على خلق خطاب يعيد تصور الجماعة عن ذاتها، وذاكرتها، وقضاياها اليومية، بحيث تلعب هذه التعبيرات كما جاء في الفصول الماضية وظيفتين اساسيتين الاولى تتعلق بمجموع التمثلات التي تعيد انتاجها حول الجماعة؛ بمعنى قدرتها على نقل القضايا المشتركة بين الجماعة الواحد داخل الفضاء المشترك، أي الوظيفة التي تتعلق بصفتها توثيقا سياسا، اجتماعيا، ثقافية لما تقوم بطرحه داخل الفضاء او تمثيله داخل هذا الفضاء من احداث سياسية، وشخصيات كارزيماتية ذات انتاج سياسي، نضالي، ثقافي، رمزي في المجتمع الفلسطيني .

اما الوظيفة الثانية كونها اداة الدولة الحداثية لعرض خطابها الاجتماعي للشعب وخلق اليات استمراره واستبطانه عبر مجموع الرمزيات التي تعبر عنها هذه التعبيرات البصرية، باستخدام هذه الادوات بطرق متعددة، من هذه الطرق ما يقوم على الرمزية المطلقة، ومنها ما

[167] جدارية الاسرى، رام الله .

يجمع بين الخطاب الرمزي الشعبي " بمعنى عدم المبالغة بالرمزية التي لا يمكن للأشخاص العاديين فهم دلالتها وتمثلاتها"، وتختلف هذه الاستخدامات برمزيتها وخطابها من مدينة الى اخرى، على الرغم من الاتفاق حول القضايا الفلسطينية الجامعة التي نجد مجموعة من الرمزيات تعبر عنها في كل مدينة فلسطينية، مثل ميادين تمثل ياسر عرفات، او شهداء تابعين لأحزاب سياسية مثل جورج حبش او احمد ياسين وغيرهم، ويعتمد وجود هذه التعبيرات البصرية المتعلق بالشخصيات على الرساميل الاجتماعية والثقافية التي يمثلها كل منهم بالنسبة للحزب الذي ينتمي اليه، او دوره في الحياة الاجتماعية الفلسطينية .

هذا من ناحية الوظيفية، ولكن وما يدعيه التحليل هنا هو عدم عبثية هذه التعبيرات بصورة مطلقة، بحيث تولي المؤسسة الرسمية المخولة للموافقة على عرضها داخل الفضاء العام الاهمية الى شكل هذه التعبيرات والصفات الجمالية التي يمكن ان تعكسها داخل الفضاء العام، وهذا ما يمثله قول رئيس بلدية رام الله بحيث ذكر

" بانه من المهم ان تكون مدينة رام الله مدينة جميلة وفيها الكثير من التعبيرات التي تدل على الحياة، بمعنى ان تكون خضراء، وعصرية، تشبه اي مدينة بالعالم من حيث الرمزيات التي تكون موجودة في المدينة، ولهذا تتوجه البلدية للتعبير عن مجموع القضايا من خلال الاهتمام بالفنون مثل صرح الشهداء، او حتى جدارية الاسرى او الدفاع عن المرأة " [168]

وتضيف السيدة مها شحادة " بان تعاون البلدية مع البلديات في العالم يهدف لتكون البلدية المركز في صناعة المدينة، وللتعلم من تجربة البلديات الاخرى في رسم مدنهم وطرق تعبيرهم عن القضايا المختلفة، فرام الله مدينة عصرية جامعة لكل الناس من كافة العالم ولذا نهتم بان يتم التعبير عن هذه المدينة وقضاياها بصورة جميلة وفنية " [169]

بينما في بلدية الخليل الامر مختلف قليلا بحيث لا يمثل الشكل الجمالي اولوية لدى دائرة الهندسة في البلدية وكما قال السيد امجد عبيدو " بان استحداث القسم التجميلي المسؤول عن المدينة هو في رام الله وممكن في بيت لحم، ولكن في الخليل اغلب التدخلات داخل المدينة تكون من قبل الاحزاب السياسية ونحن لا نعترض عليها لأنه لا نستطيع بمرحلة من المراحل الاعتراض، اما بالنسبة للجداريات مثل عيون سارة وغيرها فهي جاءت نتيجة لمركز اسعاد الطفولة وهو المركز الثقافي الذي يمثل البلدية، وجاءت المبادرة من الفنان " يوسف كتلو" نظرا لأنه يعمل في البلدية" وبالتالي العملية كلها كانت تحت اشرافه ووفقا لرؤيته، والبلدية دعمته " [170]

اما في بيت لحم فالأمر يتشابه قليلا مع بلدية رام الله بحيث تهتم البلدية بعرض الجانب الجمالي وليس فقط الوظيفي من خلال التعبيرات البصرية وهنا مشاريع ضخمة قيد الانشاء تنطلق من هذه الفكرة بحيث ذكرت السيدة كارمن " احيانا يتم العمل على الموضوع نظرا لأننا بحاجة لان نعمل عليه ولكن بالغالب هناك حرص من قبل البلدية على تقديم الاشياء بأفضل طريقة ممكنة وبأجمل

---

[168] موسى حديد، رئيس بلدية رام الله .
[169] مها شحادة، مديرة دائرة العلاقات العامة في بلدية رام الله .
[170] امجد عبيدو، مهندس في بلدية الخليل

طريقة ممكنة، لان هذه التعبيرات بالنهاية تعبر عن المدينة، ونظرا لأنها مكانا " للحج" ويزورها مئات الالاف سنويا فمن المهم ان تتخذ صفة الجمال جزء مهما باي عمل نقوم به كبلدية " [171]

فالشكل والبنية الاجتماعية لا تنفصل فيما بينها ضمن رؤية المؤسسة الفلسطينية الرسمية كما تم التعبير عنها، فلا يوجد تعبيرات بصرية على الاقل فيما يتبعه البحث خارج سياق البنية، وان كان هناك الكثير من المحددات التي تجعل هذه التعبيرات ذات صفة مادية فقط وغير قادرة على بناء خطاب جمعي، ولا يتم الاعتراف بها داخل جماعة معينة بينما من الممكن ان تحظى " بتقديس" لدى جماعة اخرى، وكل هذه التعبيرات تنحصر داخل حدود مكانية في انفصال او تتابع زمني محدد، بحيث يدعى موريس هالبواكس في كتابه حول المورفولوجيا الاجتماعية بانه" ليس هناك مجتمع لا يأخذ موقعه في حيز مكاني، ولا يمتلك امتداداً ومرتكزاً مادياً في ان معاً. ذلك أن نشاطاً جماعياً يفترض تكيف الجماعة مع ظروف مادية، تكون ملزمة على تقبلها على طريقتها الخاصة"[172]، ويضيف " ان علم الشكل الاجتماعي مثل علم الاجتماع، يستند قبل كل شيء الى صور جماعية. وإذا ركزنا اهتمامنا على هذه الأشكال المادية، فمن أجل كشف جزء من النفسية الجماعية. لأن المجتمع ينحصر في العالم المادي، ويوجد في فكر الجماعة في الصور التي تأتيه من هذه الظروف المكانية، وهذا هو مبدأ الانتظام والاستقرار، تماماً كما يحتاج الفكر الفردي لإدراك الكيان والحيز من أجل الحفاظ على توازنه"[173]، بمعنى ان الشكل الذي يمكن للمجتمع ان يعبر عنه به عن ذاته يتمثل بالمادي كونه الصيغة التي يستطيع من خلالها ان يعمل على تكامل الصورة، وربما تمثل هذه المقولة جدلا كبيرا يمكن نقدها بسهولة اذا اتخذنا لمفهوم المادي بعدا او تعريفا آخر، واذا اعتبرنا ان صورة المجتمع يتم تحديدها فقط من خلال الشكل المصطنع الذي يعبر عن مجموع القضايا المحيطة به، فالناس بوجودهم المادي واللامادي هم تعبير عن شكل المجتمع وصورته، ووجودهم كمتحركين داخل هذا الفضاء بشكل يومي وعادي يخلق تأويلات حياتية يومية لا يمكن الانطلاق بتحليلها من صفتها المادية، وان كنا هنا محكومين بمجموع الادوات المادية التي تمكننا من التحليل العلمي وفقا لمجموع الدلالات السوسيولوجية التي يتقصاها البحث، وليس من باب التأويل المطلق او الانحيازية الجذرية فان هذا التحليل يقصي الافراد كذوات تعيد خلق المعنى للصورة وتعطيها بعدا يختلف عن الخطاب الذي ارتأته المؤسسة الرسمية اثناء عرضها لهذه الصورة داخل الفضاء العام، فلا يمكن التعامل مع الصورة بالحيادية المطلقة، ولا على المستقبلين على انهم ادوات استقبالية وحسب وانما يعيدون انتاج معانيهم الخاصة من خلال هذا الصور .

او من ناحية أخرى يقومون بعملية تجاهلها، والتجاهل الواعي والغير واعٍ يمكن ان يقودنا الى مجموعة من الميكانزميات الدلالية التي تعطي صورة عامة حول ارتباط هذه التعبيرات مع الناس، وربما يكون الفصل المتعلق بسوسيولوجيا الاستقبال أكثر تفصيلا لما نعنيه

---

171 كارمن غطاس، علاقات عامة، بلدية بيت لحم .

172 هالبواكس موريس، المورفولوجيا الاجتماعية، تر حسين حيدر، منشورات عويدات، باريس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 37.

173 هالبواكس موريس، المصدر السابق، ص 34.

بعملية التجاهل الواعي لمكونات الفضاء العام، ولكن يمكننا الانطلاق من ادعاء ان وجود هذه التعبيرات لا يتم بشكل عبثي وانما يحمل مجموعة من الدلالات السوسيولوجية في السياق الذي تنشأ فيه.

فمثلا الصورة التي تم عرضها في بداية هذا الجزء والتي سميت باسم " جدارية الاسرى" والحقيقة انها تعبر عن نقيض الفكرة، بمعنى تشير الى حالة " الأسر" ولكن لا تمثله او تمثل المفهوم النقيض وهو " الحرية" من خلال تمثيل مجموعة من النساء والرجال لهذه الحالة عبر " ايديهم" مع شعارات تدلل على حب الحياة والتطلع بشغف تجاهها، فالرؤوس مرفوعة الى حيث " الشمس" ورمزيتها في التعبير عن الحرية والتواجد خارج الجدران، وقد تم العمل على هذه الجدارية بشكل فني بحيث لا تعبر عن القضية وحسب وانما تعيد الانظار بشكل ملفت لهذه القضية ومع ان موقعها لم يساعد في عملية الانتشار الواسع للفكرة التي تحملها، او بعدها عن مركز المدينة حصر الفكرة التي تعرضها، بالإضافة الى ان العمل على هذه الجدارية بدعم من وزارة الاسرى تمثُلاً لدورها الذي ينبغي عليها القيام به تجاه قضية الاسرى .

[174]



42.جدارية المرأة/ رام الله/ شارع الارسال/ نيسان 2016.

في ثنائية الوظيفية والجمالية لا يمكن ان يتم اسقاط مفهوم وتبني الاخر على الاقل في إطار التحليل السوسيولوجي، ولكن تكمن هذه الاسقاطات لمجموع المتلقين بحيث من يرى منهم بهذه الجداريات طابع وظيفي، ومنهم من يرى طابع جمالي، وبعضا منهم يسقط المفهومين ويعيد تشكل مفهوم خاص به، فمثلا في الجدارية اعلاه والتي يطلق عليها " المرأة" تصور مؤسساتي متمثل برؤية بلدية رام الله من حيث تعبيرها عن نضالات ودور وحرية المرأة الفلسطينية، بينما بالنسبة لمجموع المتلقين فإنها تعكس جوانب مختلفة

[174] جدارية المرأة، رام الله .

فمثلا تذكر سلام " وعلى الرغم من انني امر كل يوم من امام برج فلسطين وارى اللوحة التي تتكلمين عنها ولكن لأول مرة اعرف اسمها، وبصراحة كنت اعتقد بانها رموز كنعانية او ما شابه ذلك، ولكنها بالنسبة لي جميلة جدا بغض النظر عن اسمها ومعناها " [175]

اما مجد فإنها تهتم بجمالية اللوحة بغض النظر عن القضية التي تحملها " بالنسبة لي أحب ان ارى اللوحات الجميلة، وخاصة في الشارع، حتى الاعلانات التجارية أحب ان ييتم عرضها بشكل جميل بدون مباشرة بالمعنى، وأحب الرسم أكثر من الكتابة فهو يعبر أكثر ويعطي انتباه أكثر ''.

اما سمر " فترى بانه من الجميل الجمع بين الوظيفتين، فالأشياء بلا معنى لا داعي لوجودها، ولكن بنفس الوقت ان يتم مراعاة فهم الناس وقدرتهم على التحليل، فجدارية المرأة مؤكد لن يفهمها الكثير ببساطة لأنه تم عملها من قبل فنان، وايضا فيها الكثير من الرموز التي من الممكن حتى النسويات أنفسهن لا يفهمنها" [176]

لا يمكننا الفصل بين الوظيفية والجمالية في هذا السياق وانما تأتي الدلالات السوسيولوجية لتفسر قرب هذه التعبيرات من الافراد وقضاياهم الاجتماعية، وهنا لسنا بصدد طرح هذه القضايا وحضورها في البنية الاجتماعية، وانما فحص قدرة التعبيرات التي يتتبعها البحث في طرح هذه القضايا وشكل هذا الطرح واستقباله داخل الفضاء المديني الفلسطيني، " فالمقصود بالثقافة البصرية هو امتلاك الميكانزمات التي تشتغل وفقها الصورة من الناحية السيميائية، ولا يتم هذا طبعا الا بالاشتغال الدائم على البحث في كيفيات تدليل الصورة وايحائيتها التي لا تنتهي. ان الصورة ليست معطى جاهزاً بريئاً، لكنها حمالة اوجه ومائعة المعنى، بإمكانها ان تقول في لحظة ما تعجز الالاف الألفاظ عن البوح به".[177]وبإمكانها من ناحية أخرى وكما يظهر من خلال الميدان ان تعيد توليد المعاني وفقا لمنطق داخلي خاص بالمتلقي وبالتعبيرات نفسها، وفي هذه الحالة لا تقول شيئا وانما تساعد في ترتيب الاقوال واظهارها الى الفضاء العام بحيث توجه عملية " القول" و " التأويل " هذا من ناحية، وحتى في تشكيلها خطاب او قول يتعلق برفضها كما حدث مثلا مع تمثال " عبد القادر الحسيني " في بلدة بيرزيت، فان عملية الرفض متأصلة في الخطاب نفسه من حيث رؤيته لتمثلات هذه التعبيرات داخل هذا الفضاء بالتحديد، والجماعات التي تتفاعل مع هذا الخطاب بقبوله او برفضه لها منطقها وخلفيتها الاجتماعية والدينية التي تفتح هذه المساحة من أجل القبول او الرفض او الحياد مما يتم عرضه داخل هذا الفضاء، ولكن هذه المواقف الثلاث "الرفض، القبول، الحياد" تتأثر بخلق رأي عام حول هذه التعبيرات؛ بمعنى ان وجودها بحد ذاته بكثير من الاحيان غير كافٍ، لذا تلجأ المؤسسات التي تقوم بتشكيل هذا الخطاب البصري باختلاق خطاب يمثله وربما يستفز او يتماهى مع مجموع الناس وبالتالي تشكيل رأي عام حول هذا الاختلاف، فمثلا العمل على جدارية صرح الشهداء، او جدارية الاسرى، او المرأة، بأماكن غير مرئية تقريبا وغير شعبوية من حيث الحركة بشكل يومي في المكان، وعدد المتلقين ييجعلها مجهولة بالنسبة للكثير من الناس، ولا تشكل معنى لهم، بينما وعلى الرغم

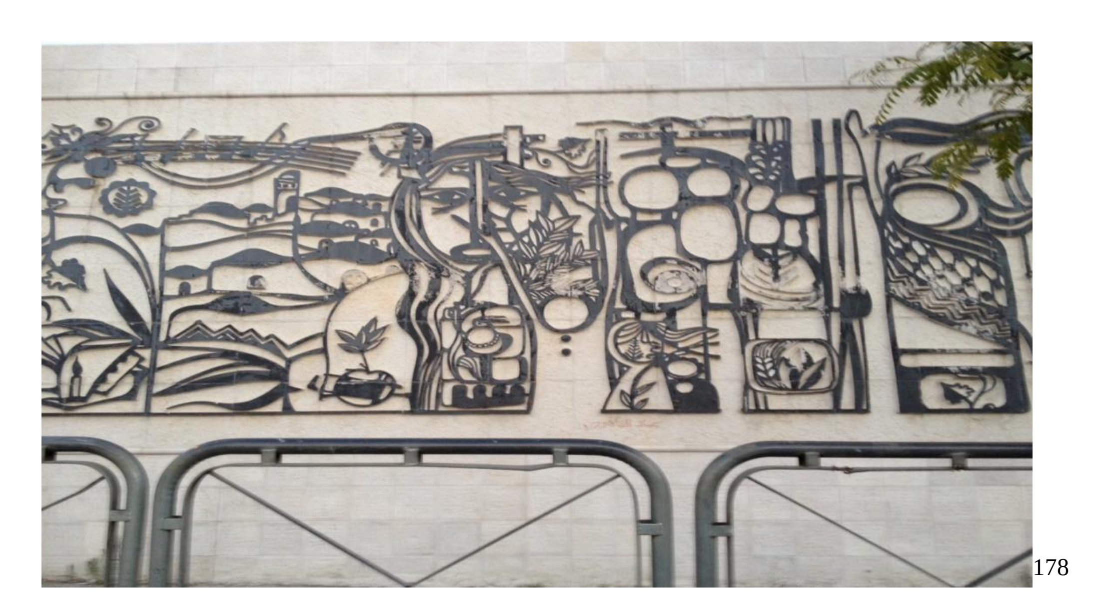
---

[175] سلام، طالبة جامعية، رام الله .

[176] سمر، مترجمة، عملت لفترة طويلة بالمجال الاجتماعي، 62 عاما .

[177] العابد عبد المجيد، السيميائيات البصرية، قضايا العلامة والرسالة البصرية، النايا للنشر والتوزيع، دمشق، 2013، ص 74.

من بعد تمثال " نيسلون مانديلا" وعدم شعبوية المكان، الا ان الشباب تحديدا يحرصون على الذهاب والتصور مع التمثال، وأغلب المبحوثين الذين تم سؤالهم حول معرفتهم بالتمثال فانهم اجابوا بالإيجاب، وهذا ما يفسره تشكيل رأي عام، او حالة عامة تجاه هذه التعبيرات وعدم ابقائها كتمثلات مكانية غير مرئية، وهذا التحليل وان أولى دور المؤسسة الرسمية الدور في عملية تشكيل هذا الرأي من منطق تبريري للجماعات " المستهدفة" ولكن التمثال نفسه وتصميمه وضخامته، والبعد الانساني والتاريخي العالمي الذي يحظى به نيلسون مانديلا ساهم في تكوين هذا الرأي وهذه الحالة الجماهيرية تجاهه.


[178]

43.جدارية عيون سارة في مدينة الخليل/ شباط 2016.

وهذه الرساميل بحسب المفهوم البوردزياني[179] تساهم في تشكيل تآلف بين الخطاب البصري وعملية استبطانه من قبل الافراد الذين يتلقون هذا الخطاب، وفي مثال آخر يتعلق بجدارية " عيون سارة " في مدينة الخليل والتي تم العمل عليها من قبل احد الفنانين الفلسطينيين " يوسف كتلو" فان هناك مجموعة من المحددات التي تم ذكرها من قبل البلدية والتي ساهمت في وجود هذه الجدارية وتقبلها، وعلى الرغم من البلدية اعطت الخيار للفنان الذي يعمل بأحد المرافق الثقافية الا ان هناك مأسسة للخطاب البصري من حيث مجموع الشروط التي تفرضها المؤسسة الرسمية والمتمثلة بعكسها لخطاب هوياتي فلسطيني وان لا تتجاوز القيم والمحددات الاجتماعية والثقافية للشعب الفلسطيني، وان تكون رسالتها مستمدة من هذه الشروط، اي ان تقدم خطاب هوياتي/ ثقافي/ اصيل، لذا كان التعاطي مع هذه الجدارية ناتج من خطابها الذي يؤكد على " فلسطينية " المكان، وفلسطينية " سارة" ضد الرواية اليهودية التي تؤكد على يهودية سارة، وخاصة ان الحرم الابراهيمي قريب من المكان ومقام " السيدة سارة " فيه بحيث يتقاسم الطرفين الفلسطيني والاسرائيلي ملكية هذا المقاوم واحقية زيارته مع تحكم المستعمر الاسرائيلي بشكل ووقت هذه الزيارات بكثير من الاحيان، ومن ناحية

---
[178] جدارية عيون سارة، الخليل .
[179] نسبة الى السوسيولوجي " بيير بورديو ".

اخرى أكدت الجدارية على مجموعة من القضايا الاساسية التي تتعلق بحق العودة، وطبيعة مدينة الخليل، وعنب الخليل، والحرية، وايضا كانت الفكرة ان يتم تصنيعها من حجارة الخليل تأكيدا على تجذرها، بالإضافة الى استخدام الميثولوجيا في عملية التصميم الفني للجدارية لإضافة جانب جمالي وفكري لها، مع التركيز على الجانب الرسالاتي المتعلق بالهوية وليس بمبدأ الجمالية الذي شغل الفنان في عملية انتقاءه وتركيبه لتصميم العمل[180]

181



44. جدارية ماجد أبو شرار/ الخليل/ شباط 2016.

"وإذا كانت اللغة ديواناً سالفاً للإنسان، من خلالها يحتفظ بتاريخه وحضارته، فانه اليوم أصبح مدينا في ذلك للصورة البصرية، حيث انتقلنا بفعلها من الثقافة الشفاهية والثقافة المكتوبة الى الثقافة المرئية التي تستعيد كل شيء بالصورة وتحيله دوماً".[182] بمعنى انها تقوم بإعادة تشكيل الزمان والمكان وفقا للمقولة التي تقوم بصناعتها، والصورة التي تود اظهارها داخل الفضاء العام.

واذا كانت الامثلة التي ذكرت سابقا تحاول ان تركز على المعاني التي تقوم المؤسسة الرسمية بإنتاجها من خلال الجداريات، فان هناك مؤسسات غير رسمية تقوم بعمل مبادرات او تطرح مواضيع معينة داخل الفضاء العام تحاكي خطابها الثقافي والاجتماعي وتعيد تمظهره كخطاب عام، فمثلا هناك مجموعة من الجداريات التي اطلق عليها " لما الحيطان تحكي" وجاءت هذه المبادرة بالتعاون بين مؤسسة الناشر والاتحاد الاوروبي ويرتكز العمل على وجود مجموعة من الفنانين الفلسطينيين والفنانين الاوروبيين ويقومون بعمل مشترك ذو خطاب " انساني" يعتمد الجمالة ولا يقوم بتحدي العادات والتقاليد والقيم الفلسطينية، وفي مقابلة مع السيد يوسف لسؤاله عن الفكرة والخطاب الذي تود المؤسسة تصديره للمجتمع الفلسطيني فذكر

180 http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2011/9/26/-

181 جدارية ماجد ابو شرار، الخليل .

182 العابد عبد المجيد، المصدر السابق، ص 75.

" ان الفكرة جاءت كمبادرة، من اجل الالتقاء بين الفنانين من اماكن مختلفة، وتنظيم مجموعة من الجداريات التي تضفي جانب جمالي بدون اي رسائل سياسية، وان يتم التركيز على عدم اشارتها لأي طابع مقاوم، الجداريات فقط من اجل الجمالية، وان تكون مليئة بالألوان المعاصرة، وان تحاول تشكيل صور جديدة في المجتمع "

هذا التركيز على الجدارية والانفصال عن السياق الفلسطيني المستعمر كان الجزء الاساسي الذي تحاول المجموعة العمل عليه، مع عدم قدرتها على التملص من مجموع الرمزيات التي تتكون منها الهوية الفلسطينية، مثل صورة الحمامة التي تشير الى السلام في مخيم الدهيشة في بيت لحم، ومع ان المؤسسة تركت الباب مفتوحا لطبع وشكل الجداريات فهي لم تتدخل بالمطلق كما " ذكر الاستاذ يوسف" ولكن هناك خطاب انساني وددت المؤسسة ان تشير اليه. وتعزيز الارتباط مع الاتحاد الاوروبي.


[183]

45.صورة من إطلاق حملة لما الحيطان تحكي للتدليل على الفكرة.


[184]

46.جدارية على أحد الحيطان في مخيم الامعري، قامت برسمها فنانة اوروبية/ نيسان 2016.

[183] صورة من حفل اطلاق مبادرة " لما الحيطان تحكي "
[184] لما الحيطان تحكي .

وهذا الارتباط الذي تشكله الجداريات فيما يخص الذاكرة الفلسطينية وكون " الحيطان" هي مساحة " المقاومة " المتاحة للفلسطيني لفترة طويلة من الوقت، فان العمل المشترك على رسائل انسانية كما ذكرت المؤسسة تم اخذ طابعه الانساني وتحويل الخطاب للإشارة الى المستعمر في كثير من الاحيان، نظرا " لإنسانية" مطلب التخلص منه، وهذا ما عبر عنه أحد الفنانين الذي شاركوا في الرسم على الحيطان

فيقول عبد الله " بالبداية لم يكن العمل منظم وكانت الفكرة تعبئة الحيطان بالألوان، وكان من المفترض استكمال هذه اللوحات مثل لوحة الحية التي كانت تمر بكل رام الله، ولكنها لم تكتمل، نحن مع بعضنا كفنانين كانت تخرج معنا افكار مجنونة ونقوم بعملها بشكل مباشر على الحيطان، ليس لدي تفاصيل كثيرة عن الهدف والرسالة ولكن ما اعلمه انه بالأساس لبناء التجربة بين فنانين فلسطينيين وأوروبيين في محاولة لبناء عمل مشترك "

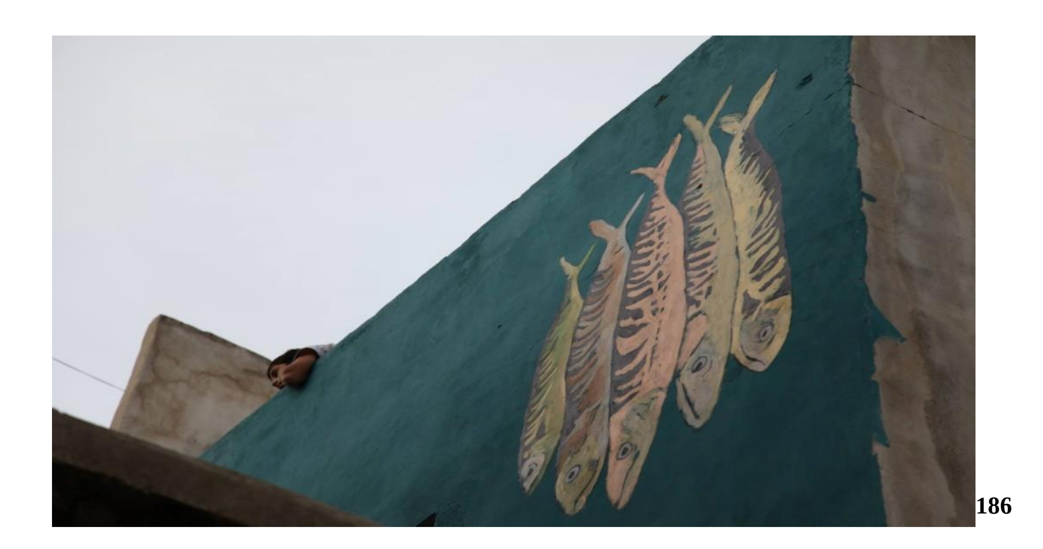
وفي سؤاله عن هل تم الاتفاق على عدم وجود اي تفاصيل تحيل لمقاومة المستعمر او لتدليل على الصراع الاسرائيلي الفلسطيني ذكر بان " ليس المهم ما تقوله المؤسسة فباستطاعة الفنان ان يتكلم عن الكثير من التفاصيل بشكل غير مباشر، وبشكل مباشر احيانا، ولكن في كثير من الجداريات تم الاشارة الى يافا وحيفا والقضية الفلسطينية والصراع مع المستعمر، وخاصة في الاماكن التي يوجد فيها الجدار، وفي المخيمات الفلسطينية، بحث تم رسم رمز يتكلم عن القضية الفلسطينية او يذكر الناس بما كان "

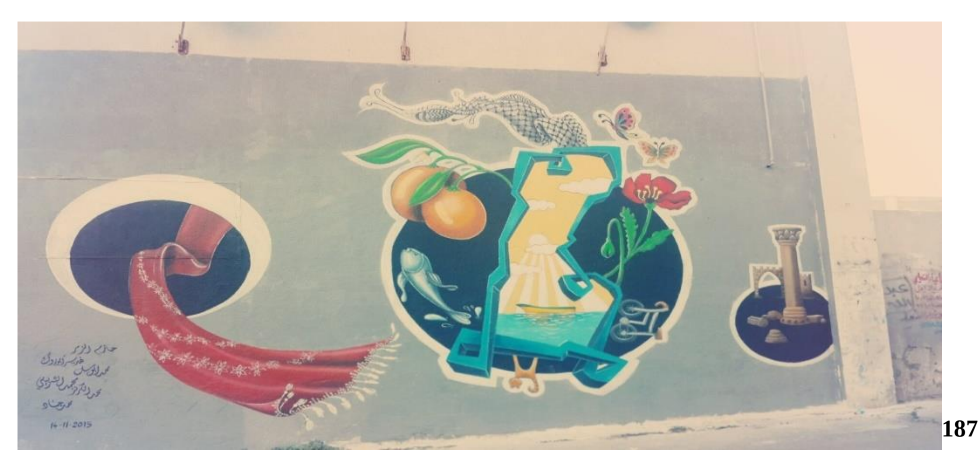


[185]

47. أحد جداريات لما الحيطان تحكي في مدينة بيت لحم.

[185] لما الحيطان تحكي في مدينة بيت لحم.


[186]


[187]



[188]

48.صور مختلفة من مبادرة لما الحيطان تحكي من اماكن مختلفة.

---

[186] سمك يذكر اهل مخيم الامعري بالسمك في يافا وحيفا وعكا " مدنهم الاصلية "
[187] لوحة تتضمن الكثير من الاوان والرمزيات المتعلقة بالبحرن السمك، والبرتقال، والكوفية الفلسطينية.
[188] لما الحيطان تحكي، بيت لحم .

وهذا الاختلاف بين ما تطمح اليه المؤسسة الرسمية في عملية تشكيلها للخطاب السياسي والاجتماعي يتعارض وبشكل منطقي مع خطاب الفنانين الذين يقومون بالعمل، ويساعدهم في ذلك قدرتهم على الابتكارية وامكانية ترميز الخطاب عبر الفن، فالفنون هي الاداة التي يمكن ان تقلل من صيغة الخطاب وزخامته، او ان تضاعفه وهذا يعتمد على الابتكارية او العبقرية في عملية صناعة المعنى الذي يشير اليه العمل الفني " يكتسب مفهوم العبقرية، وهي ضرورية لإنتاج الاثر الفني، تحديدات ايجابية. كانط يحدد العبقرية انها " الابتكارية النموذجية لموهبة ذات طبيعية الاستعمال الحر للقدرة المعرفية"، وان حررنا مفهوم العبقرية من اصوله الرومنطيقية، أمكننا ان نصفه بطلاقة هكذا: يقتدر الفنان الموهوب على ان يمنح تعبيرا اصيلا لتلك الخبرات، التي يكتسبها في التعامل المركز مع ذاتية غير مركزة، معتقة من ضغوط المعرفة والعمل. "[189].

ويضيف بتصوره عن الجمال في سياق حداثي بانه اي " الجمال" يعلق طبعا بتصورنا لشيء ما، كما ان حكم الذوق يتناول فقط العلاقة بين تصور الشيء والشعور باللذة او عدمها، الشيء الجميل يمكن ان يدرك على انه شيء جميل في مجال المظهر فقط، وكمتخيل فقط، يمكنه ان يؤثر على الحس، فيوصف ما يتمتع عادة عن مفهومية الفكر المموضع والحكم الخلقي. كانط يصف حالة المزاج التي تثيرها لعبة قوى المخيلة المحركة جماليا بانها اعجاب من دون اهتمام، وهكذا فان نوعية اثر ما، تتحدد بصرف النظر عن علاقة العملية بالحياة"[190]، ويطرح هنا فكرة جدلية حول الاعجاب والاهتمام بحيث يفصل بين الحالتين في السياق العملي وبمعنى اخر يقدم الوظيفية الجمالية التي يمكن ان يدلل لها الشيء او حتى العملية ويعزله عن ذاتيه المتلقي من حيث اهتمام، انبهاره، او انتماءه للمعطى البصري الذي يتعرض اليه، وهذا بحد ذاته أشكالي حيث ان الاعجاب بطريقة واعية او غير واعية يتضمن او يتطلب الاهتمام بالشيء، فعدم الاهتمام لا يمكن ان يولد معانٍ للشخص المتلقي مثل الاعجاب، كما ان الفعل بحد ذاته يرتبط بمساس الشيء ومقدار ارتباطه بمجموع القضايا التي يهتم لها الفرد، وهذا لا يحيد اهمية الانتاج في تكوين افعال مثل الاعجاب، او الرفض، او الحب، فأحيانا يتميز المنتج بقدرته الخاصة على تشكيل خطاب يمرر الى الجمهور بحيث يصبح فيما بعد شاغلهم اليومي، واحد الاشياء المهمة التي يتناولونها بالتحليل والتعليق.

وارتباطا بالعنوان الذي يطرحه الفصل والمتعلق بصفة الجمالية التي تخول خطاب بصري في الانتشار وتحد من آخر، فان التتبع الميداني لمجموع هذه الجداريات والاشخاص الذين يعملون ضمن هذا الحقل وجدت الباحثة بان صفة الجمالية مهمة للأشخاص الذين يقومون بعملية الانتاج، اما بالنسبة للمؤسسة الرسمية التي تقبل او ترفض وجود هذه الأعمال داخل الفضاء تشترط ارتباط هذه التعبيرات بمجموع القضايا الموحدة للجماعة والحفاظ على القيم الاجتماعية من ناحية، وان تأخذ طابع هوياتي يعبر عن فلسطينية المكان وتاريخه مع عدم التركيز على الخطاب المقاوم، او ان يتم عرضه بصورة رمزية، اي ان يحمل الخطاب البصري ما يحيل اليه لا ما يقول داخل الفضاء المديني الفلسطيني .

---

[189] هابرماس يورغن، تر. جورج تامر، الحداثة وخطابها السياسي، دار النهار، بيروت، 2002، ص26.
[190] هابرماس يورغن، المصدر السابق، ص 25.

2.2.3 سوسيولوجيا التعبيرات البصرية في المجتمع الفلسطيني.

في تأويلات الفعل وتمظهره في الفضاء العام مجموعة من الميكانزيمات التي تحكمه وتنظمه وتعيد تشكيل المعنى الذي يمثله، والمرجو منه، فعملية الانبناء القصدي والتأويلات لما تمثله المواد البصرية داخل الفضاء العام تعتمد بشكل مباشر على تلقي هذه الافعال واعادة تكوين خطاب عنها، خطاب يستمد شرعيته من خلال امتداده التاريخي والاجتماعي والثقافي لدى الجماعة، بحيث يعبر عن مجموع القضايا المفصلية في حياة الشعب، ويعيد تشكيل شعورهم الجمعي لضمان الاتساق المفاهيمي داخل هذه المجموعات على شكل الحياة الاجتماعية، وتمظهراتها، وللسيطرة على التغيرات التي من الممكن ان تحدث، او حتى استباقها.

في الفصل الاخير من الاطروحة تتناول الباحثة مفاهيم التلقي في محاولة لتحليل سوسيولوجيا التلقي في المجتمع الفلسطيني، والآليات التي تحكمها وتعيد موضعتها داخل الفضاء العام، وعن الآليات التي تستبطن خطاب ما وتقصي آخر، وسبب امتداد بعض الخطابات وانتهاء آخرى، من خلال تتبع المواد البصرية في الفضاء المديني الفلسطيني، وعملية التتبع لا تستهدف الفضاء البصري بماديته المطلقة وانما تشتمل الخطابات ومواقف الناس تجاه بعض التعبيرات، رفضهم، قبولهم، واستبطانهم لخطاب بعكس غيره، وتتبع الباحثة منهجية المقابلات من خلال سؤال المبحوثين بشكل مباشر او غير مباشر عن مواقفهم تجاه هذه التعبيرات وتمثلاتها الهوياتية والرمزية بالنسبة لهم، علما ان هذه المقابلات لم تأتي بسياق منفصل عن البحث، وانما كان هناك سؤالا يشير الى آليات التلقي في كل مقابلة تم العمل عليها من خلال البحث.

سأنطلق بالتحليل من مقولة ألان تورين حول المدينة، بحيث يذكر بان " المدينة هي الجسد الاجتماعي الذي تكون سلامته ضرورية لسعادة كل فرد" [191]، ترتبط هذه الصفات بالمدينة كونها مكان للعيش، وكونها فضاء اقتصاديا يقطنه مئات/ ألوف/ ملايين من الناس، وتتخذ شكل علاقتهم بعض السمات المميزة نتيجة لارتباطها بشكل عمل منظم، وعلاقات اجتماعية تفرضها البنية الانتاجية داخل المدينة، ولذا هناك مجموعة من التنظيمات القانونية التي تعيد ترتيب العلاقة بين الناس انفسهم، وبين الناس والممتلكات المادية المتاح لهم استخدامها مع الالتزام بعدم التصرف بها، كما ان المدينة بشكلها الحداثي اصبحت ترتبط بمجموعة من العمليات الاقتصادية التي يلعب الفضاء البصري دورا كبيرا في عملية تمثُله في ذهنية الافراد، وكسب الراي العام، واعادة تشكيل الذوق العام من خلاله، ايضا اصبح الفضاء البصري المديني مرتبط بضخامة هذه المنتوجات وتضخم الصيغ الحداثية التي تفرض وجودها وبقوة على المكان، وتطبعه من خلال وجودها هوية خاصة، تعتمد على فتح الفسحة امام الجميع من اجل أن يكونوا شركاء في عملية التمثيل للمعنى داخل هذه المساحة المكانية، اي خلق حالة من القبول المجتمعي لها، وهذا القبول لا يكون لمجموعة من المعطيات البعيدة اجتماعيا عن الجماعة، بحيث يتشكل الخطاب وفقا لهذا الغرض من خلال الاحتفاظ او الحرص بشكل دائم على ان يكون هذا الخطاب امتدادا للخطاب الاجتماعي للناس، واعادة صوغ اقوالهم والبناء عليها في عملية تشكيل موقف تجاه ما يتم عرضه داخل الفضاء المديني.

---

[191] تورين الان، تر: أنور مغيث، نقد الحداثة، المشروع القومي للترجمة، 1997، ص 37.

وفي مقولة الان تورين يوصف المدينة بالجسد دلالة على الخصوصية التي تتعلق بالفردانية المرتبطة بطبيعة العلاقات الاجتماعية التي تمثلها الحياة المدينية، بحيث يرتبط الناس فيما بينهم بشكل قانوني بمجموعة من المفاهيم التي تضمن تحقيق الخصوصية والسعادة لهم، والشكل القانوني يتمثل بشكل شمولي داخل المدينة، من حيث سيطرة المؤسسات الرسمية على المدينة واعادة تنظيمها وفقا لتصوراتها وطموحها لهذا الحيز المكاني، مع الحرص على الامتداد التاريخي الذي يُبقي على أصالة المدينة، ويدفع الناس تجاه المساهمة في الحفاظ على الارث الثقافي والاجتماعي المشترك الذي يجمعهم كونهم جماعة واحدة، وبالتالي تأتي التعبيرات البصرية لتعبر عن " الكل" المشترك بين اعضاء الجماعة، على الرغم من فردانية طابع الحياة، كما انه ربط سلامة المدينة بمفهوم السعادة، وهذا السعادة تتمثل في تضخم التنظيم الاجتماعي والسيطرة على كافة الاشكاليات التي يمكن ان تظهر داخل الحياة المتسمة بالشكل المعقد من حيث انماط الانتاج واشكالها التي تعيد صوغ الحياة الاجتماعية، وهذه الاختلافات تحتاج الى نسق يعيد تمثلات الجماعة عن ذاتها وتضمن الوحدة الدائمة على الرغم من فردانية التوجه، وفي اطار البحث عن هذا الطابع المشترك تتوجه المؤسسات الرسمية وغير الرسمية للحفر بطبيعة هذه الجماعات وامتدادها الفكري والايديولوجي والهوياتي، هذا الحفر الذي يفضي الى شكل ما من الخطاب المتسق والمنظم، الذي يعيد تمثيل فردية كل ذات اجتماعية في سياق مجتمعي.

وتتمحور كل هذه التمثلات داخل الفضاء العام من خلال مجموعة من الرمزيات ذات الدلالات الاجتماعية والتاريخية، وهذا التمحور يخلق جدلا بين طبيعة الفعل والانتاج، بحيث يتحدد من خلال كل مفهوم شكل وطبيعة هذا الخطاب الذي يتم انتاجه، وشكل الموقف الذي يتم اتخاذه تجاه الخطاب، فالمدينة بتنظيمها ورؤيتها الشمولية لمجموع الناس الذين يسكنوها، تتجاوز منطق الخدماتية في التعاطي مع هؤلاء الافراد لتتخذ دورا محوريا في تشكيل الوعي والهوية والحفاظ على الارتباط بين الجماعة، وترتبط المدينة بفكرة الحداثة في شكلها الاكثر طموحا بحيث تعيد الحداثة التأكيد " على الانسان هو ما يفعله، هناك اذن صلة تتوحد اكثر فأكثر بين الانتاج الذي أصبح أكثر فاعلية بفضل العلم والتكنولوجيا والادارة من جانب وبين تنظيم المجتمع الذي ينظمه القانون والحياة الشخصية وتنعشه المصلحة وكذلك الرغبة في التحرر من كل الضغوط " [192]، اي النضالات المستمرة من اجل تحقيق الذاتية داخل هذه المنظومة الحداثية المعقدة بشكلها الاقتصادي والتكنولوجي، فيرتبط كل منها بالأخر وبمدى تفاعل الناس مع هذه الانتاجات التي تقوم المؤسسات بالعمل عليها وتوجيهها للمستهلكين، ومع انتشار هذا الهوس الحداثي كما يصفه تورين يكون انتشار لهوس الهوية في كل مكان؛ هذه الهوية التي لم تعد تحددها الملامح الاجتماعية سواء اذا تعلق الامر الامر بالطائفية الجديدة للبلاد الفقيرة او بالفردية النرجسية للبلاد الغنية على حد تعبيره، كما يؤدي " الانفصال الكامل للحياة العامة عن الحياة الخاصة الى انتصار السلطات التي لم تعد محدودة باطار الارادة والاستراتيجية، يعيش معظم الافراد حياة خاصة منطوية وكل هذا يحفر بلا قرار مكان الساحة العمومية، الاجتماعية السياسية، التي ولدت فيها الديمقراطية الحديثة، فكيف لا نرى في موقف كهذا تراجعا الى المجتمعات التي كان يعيش فيها

[192] تورين الان، المصدر السابق ص 19.

القادرون والشعب في عالمين مستقلين " [193] وهذا ما يخلق ما اطلق عليه تورين الانفصال بين النظام والفاعل في مجتمع مبرمج، اي الانفصال بين العقل والذات، العقل الذي يمثل الوعي تجاه الهوية وموقع الفرد ضمن هذه المنظومة، والقوة التي يمكن ان يتقمصها الفرد في دفاعه عن فردانيته وانتماءه للجماعة بذات الوقت، وبدون هذا العقل تنغلق الذات وتصبح تفكر بهويتها بشكل معقد، واذا كان تورين يربط بين العقل على انه سمة من سمات الحداثة التي تتعلق بالقوة فانه يوفر لنا مساحة لتحليل مدى هوس المجتمعات العربية في تحديد معالم هويتها بشتى الادوات التي تمكنها من ذلك، فحضور هذه المجتمعات كمستهلك في اغلب الاحيان يجعلها دائمة البحث عن منطق قوة يعيد لها تصورها عن ذاتها، وتكوين هوية الخلاص لها، فيضيف تورين في تحليله بانه " لم يكن الانفصال بين عالم التقنية وعالم الوعي سائدا في القرن التاسع عشر او بين الموضوعية والذاتية ولكنه يكرس نفسه بجهد غير مسبوق في التاريخ لان يجعل من الفرد كائن عمومي، ليس بالمعنى الاثني او الروماني الذي لحق الفرد بالمدينة ولكن بتجاوز التعارض بين الروحي والزمني باسم اتجاه التاريخ اي باسم الرسالة التاريخية لكل فاعل اجتماعي" [194].

فيربط تورين بشكل كبير بين الفاعل الاجتماعي وارادته الذاتية في تجاوز المادية المطلقة التي تحاول ان تخلقها المجتمعات الحداثية وبالتالي تدير كل عملية تشكيل المعنى الوجودي للأفراد ضمن آلية مطلقة يكون فيها الفرد معطى اجتماعي قابل للانخراط والتماهي مع الصورة المبرمجة التي يتم خلقها من اجله، فان هذا البحث يعمل على تقصي مواقف " الفاعلين " في اعادة صوغ الانتاج لمصالحهم الخاصة وتأويلاتهم الذاتية، وتجاوز فكرة العقل او الفردية التي تتسم بها فكرة الحداثة، ونظرا لأننا نتحدث عن المدينة الفلسطينية بشعبويتها وتقدمها المتواضع، وشكلها الذي يوفر مساحة للتأويل مختلفة عن فضاء متسع ويتخذ شكل مختلف نتيجة لطبيعة الحياة الاجتماعية في اي مدينة اوروبية مثلا، فان تتبع صيغة الانتاج ليست بهذه الضخامة كما هي في مدينة تتسم بالحداثة في دول العالم " المتقدمة"، فتتخذ المدينة الفلسطينية شكلا بسيطا ومرتبطا بصورة المجتمع الكلية وامتداد لبيئة المخيم والقرية وطبيعة الحياة الاجتماعية فيهما، في محاولة للحفاظ على الجماعة ضمن هوس الهوية الذي يزيد من حديته الواقع الفلسطيني الاستعماري، فيتشكل الفضاء العام وفقا لمنظومة تتعلق بالسبب والمعنى، منظومة يتم تحليلها بالوقوف على تفاصيل تتعلق بتفكيك الارتباط بين الفعل والفاعل الاجتماعي، ومجموع الدلالات والاسباب التي تؤدي الى تشكيل معنى جمعي فيما بعد.

فالفعل الاجتماعي بالنسبة لفيبر بما في ذلك " الترك او التحمل يمكن توجيهه تبعا للسلوك الماضي او الحاضر او المستقبل المتوقع من الاخرين" [195] وهؤلاء الاخرين يمكن ان يكونوا " فرادى ومعارف او عديدا من الاشخاص غير محددي العدد وغير معروفين تماما" [196]، كما انه يذهب ليكون اكثر تحديدا ليحدد شكل هذا الفعل الاجتماعي، فلا يعتبر كل الافعال ممكن ان تكون افعالا اجتماعية، فمثلا يعتبر السلوك الديني اذا ارتبط بحدود الصلاة والتأمل المنفردة فعلا ذاتيا وليس اجتماعيا، لان توقف عند حدود الفرد، ولا تعتبر

---

[193] تورين الان، المصدر السابق، ص 23-24.
[194] تورين الان، المصدر السابق، ص 103.
[195] فيبر ماكس، تر: صلاح هلال، مفاهيم اساسية في علم الاجتماع، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011، ص50.
[196] فيبر ماكس، المصدر السابق، ص 50.

اشكال الاحتكاك بين البشر ذات طابع اجتماعي ولكن اذا كان لهذا السلوك او الاحتكاك معنى؛ أي ان يكون موجها تباعا لسلوك اخرين، فمثلا يذكر بان تصادم دراجتين هو مجرد حادث مثله مثل سائر الحوادث التي من الممكن ان تحدث بالطبيعة عادة، ولكن محاولة قائدي الدراجة تفادي الاصطدام وما قد ينتج من الاصطدام من تبادل الشتائم مثلا او تعارك بالأيادي او نقاش سلمي فان ذلك يمكن ان نطلق عليه فعلا اجتماعيا، ويحدد فيبر الفعل الاجتماعي بمجموعة من الشروط بحيث بالنسبة له ان الفعل الاجتماعي " لا يعني انه كل فعل مماثل لأفعال اشخاص اخرين، او كل فعل متأثر بسلوك آخرين" بمعنى انه اذا كانت هناك مجموعة تقف بالشارع وهطل المطر فجأة وقاموا بفتح مظلاتهم هذا لا يعني انهم قلدوا الاخرين وبالتالي يمكننا ان نقول بانه فعل اجتماعي، او اذا كان الفرد موجودا بحشد يمكن له ان يقوم بما يقومون به. [197]

اي لا يمكن ان نتخذ من الحدث او الفعل الاداة من اجل خلق تصور حول ردود فعل الاخرين حوله، لان المعنى الذي يحدده الفاعل لا يتعلق بردود الفعل وانما في المساهمة في خلق معاني لهذه الافعال، المعنى الاجتماعي المرتبط بالعلاقة القائمة بين السبب وشكل هذا المعنى المتولد بين الجماعة، فيبقى فعلا ما " فعلاً" ما دام ارتبط بالفرد وليس بسواه، فيصبح اجتماعي عندما يتحول الى فضاء يشترك فيه الافراد بطريقة ما، اجتماعي لا يتعلق بالتقليد او بالمماهاة المتولدة من الظروف الطبيعية كهطول المطر مثلا، او عملية التصادم، وانما بمجموع المعاني التي يتم خلقها نتيجة هذا الحدث، الفعل، وتعاطي الفرد معه ومع معناه الاجتماعي، وهذا التصور لا يقصي كل فعل ذاتي وانما يحاول ان يعطي تعريفا واضحا لمعنى اجتماعي، ولربط اكبر بين هذا التعريف وبين ما تحاول الاطروحة تتبعه من حيث الارتباط بتشكيل الفضاء البصري للفرد ومجموع المعاني التي يتم تولدها نتيجة لمجموع هذه التعبيرات، بحيث يكمن خلف مجموع الانتاجات البصرية التي يتناولها البحث مؤسسات متنوعة، وبالتالي يرتبط الانتاج بطبيعة هذه المؤسسة والخطاب الذي تحاول صناعته داخل الفضاء المديني الفلسطيني البصري، وعلى الرغم من الاجماع حول القضايا الاجتماعية لهذه المؤسسات الى ان طريقة التعبير تعتمد على المؤسسة وتتخذ معنى يشبه خطابها الذي تحاول تسويقه داخل الفضاء العام .

ولذا اذا عدنا قليلا لمجموع الانتاج البصرية المتمثلة بصور الشهداء والميادين العامة والجداريات نستطيع ان نفكك العلاقة بين المؤسسة التي تقوم بالإنتاج، وشكل هذا التعبيرات، على اعتبار ان المؤسسة التي تقوم بإنتاج هذه التعبيرات هي فاعل اجتماعي تحاول تدشين خطابها داخل الفضاء الاجتماعي، وهذا يفسر لنا اختلاف الخطاب بين الاحزاب السياسية ومجموع التعبيرات الكلامية التي يتم صوغ صور الشهداء من خلالها، وايضا طبيعة الاختلاف بين رؤية البلديات في عمليات تجميل المدن المسؤولة عنها بناءً على البيئة الاجتماعية والثقافية المرتبطة بالمدينة نفسها، ومؤسسة الانتاج وانفتاحها على نمط الحداثة وتصوراتها عن طبيعة المدينة ومجموع القوانين الاجتماعية التي يمكنها التعاطي معها، مع تماثلها بشكل وبأخر مع قيم الاصالة والارث الثقافي والاجتماعي والسياسي للمدينة، اي محاولة العمل بشكل متوازن على مجموع الانتاجات البصرية وآلية تسويقها للأفراد داخل هذه المدينة، والوعي الى ارتباطها بطبيعة الحياة الاجتماعية لضمان عدم خلق صراع نتيجة هذه التعبيرات .

---

[197] فيبر ماكس، المصدر السابق، ص 52-56.

بمعنى انه يتم بناء علاقة اجتماعية بين المؤسسات الرسمية والاهلية من خلال دورها داخل الفضاء العام، بحيث تفترض هذه العلاقة توافق على مجموعة من المعاني بين مؤسسات الانتاج والتي يمكن ان تكون " رسمية، اهلية، خاصة" وبين المتلقين مع وجود جانب سلطوي يأتي من خلال ادارة هذه الخطاب وعملية تشكُله داخل الفضاء، ومدى شراكتهم في تكوينه، وشكل هذه المشاركة، وحدود فاعليتهم داخله، هذا بالإضافة الى دورهم فيما بعد باستكمال عملية خلق المعاني التي لا ترتبط بالمعاني التي تود المؤسسة اظهارها داخل الفضاء العام، بحيث تتكون معاني اضافية لهم تعتمد على خلفياتهم الاجتماعية، وادوارهم داخل هذا الفضاء، وايضا طريقتهم في تصنيف الفضاء وتسميته ومحاكاة مكوناته المادية، ولكن هذا لا ينفي عملية الانشباك بين الخطاب البصري وبين الإحالات التي تنتج نتيجة له، فوجوده هو الذي يخلق الحالة ويجعلها مادة من اجل هذه التأويلات، وعملية توليد المعاني، فمحتوى المعنى الذي يُكون العلاقة الاجتماعية بصورة دائما يمكن ان يصاغ بحسب فيبر " في مبادئ يتوقع المشاركون من هذا الشريك او ذاك الحفاظ عليها بصورة متوسطة ومقاربة للمعنى، ويقومون هم من جانبهم بتوجيه فعلهم تبعا لها، بصورة متوسطة او تقريبية، وتزداد احتمالات ان يكون الوضع كذلك كلما كان للفعل المعنى في صورته العامة توجه اخلاقي، سواء كان عقلانيا غائيا او عقلانيا قيمياً"[198]

اي يكون الخطاب قريبا من الذوات المستقبلة له اذا حقق الانشباك والعلائقية بين دلالاته القيمية والتاريخية والاجتماعية، بمعنى ان يشاطرهم جزءا من تكوينهم الوجداني، هذه احد المحددات المهمة التي يقوم عليها الاستقبال بحيث يخلق هذا الارتباط " الوجداني" مجموعة من الآليات التي لا تحافظ على الخطاب، وعملية استبطانه فقط، وانما تعمل على اعادة انتاجه وتورثيه للأجيال اللاحقة، والحرص على الدفاع عنه وحمايته من كافة الممكنات التي تؤدي الى اضمحلاله، او المساس به، وفي الحالة الفلسطينية تتمثل هذه الوظيفة للاستقبال فيما يتعلق بصور الشهداء، بحيث حتى لو كانت هذه الصور لأشخاص غير معروفين او ليس هناك رابط بينهم وبين الشخص المتلقي فان علاقة القدسية المرتبطة بالفعل الذي قاموا به هؤلاء الشهداء تبقى حاضرة، وبالتالي تخلق دلالات متعددة للأفراد وكلها لا تشتمل رفض " تقديرهم" بهذه الطريقة؛ اي من خلال الصور ووضعها داخل الفضاء العام، ولكن يختلف هذا الاستقبال بناءً على الرساميل الاجتماعية والثقافية للشهيد بحيث تعتمد على الفعل الذي قام به، وايضا موقعه داخل البنية الاجتماعية ودوره الذي كان يقوم به، هذا الدور الذي يمكنه ان يضفي بعض السمات الرمزية عليه، وهذا ما يمكن ان يوضحه استقبال الناس لصور ياسر عرفات، يحيى عياش، احمد ياسين، وجورج حبش وغيرهم من الشخصيات السياسية الفلسطينية، هذا الاستقبال الذي يتحدد نتيجة لارتباطه هؤلاء الشخصيات بمجموعة من الرمزيات النضالية التي يتم توظيفها في اعادة شحذ الطاقات لدى الفلسطينيين وفي الحفاظ على خطاب فلسطيني حزبي يعيد تمثيل الشخصيات الكارزميتية التي يتمثلها الحزب السياسي في تكوين هويته، وتعريفه عن ذاته واختلافه عن الاحزاب الاخرى .

ولا يتمثل الارتباط الوجداني بصور الشهداء فقط وانما ايضا من خلال الميادين العامة، فاغلب المبحوثين تحضر ذاكرتهم بشكل سريع عند ذكر ميدان المنارة او ياسر عرفات، محمود درويش، جورج حبش، لارتباط هذه الاسماء بذهنيتهم وبالتالي شكلت حالة من الانتباه

[198] فيبر ماكس، المصدر السابق، ص58.

لها داخل الفضاء العام، وأعيدت تسمية الفضاءات المكانية بها من خلال استخدامها كأدوات للتدليل بمعناه المادي، وايضا الى الاشارة لطبيعة الحياة الاجتماعية التي يمكن ان تخلق داخل هذه الفضاءات وتمثل الاشخاص وتحمل ذكرياتهم فيما بعد.

ومن الجانب الآخر تتخذ السياسات جزءا اساسيا في عملية تشكيل علاقة بين التعبيرات البصرية والاشخاص المستقبلين لها، بحيث تعتمد المؤسسات بمختلف توجهاتها على ان تركز على خطاب ما من خلال اختيار الحيز المكاني الذي يضمن هذا التركيز، بمعنى قربه من الحركة اليومية للناس ومن الاماكن التي يستطيعون من خلالها التركيز على التفاصيل، ولذا نجد ان التعبيرات البصرية في منتصف المدن تحظى بمعرفة اكبر من قبل المتلقين نظرا لوجودها ضمن فضاءهم الرؤيوي بشكل يومي، وبالتالي يستطيعون تشكيل موقف اجتماعي حولها، ويمكنهم من التماهي معها واستبطان خطابها واعادة انتاجه هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكنهم تصميت هذا الخطاب من خلال عدم رؤيته على الرغم من وجوده اليومي وذلك عبر أقصائه عن حيزهم البصري بصورة واعية.

فيمكن تصنيف التلقي في المجتمع الفلسطيني الى ثلاثة انواع، الاول يتعلق بالتلقي الواعي والذي يتعلق الاشخاص من خلاله بمجموعة من الرمزيات ويقومون بإعادة انتاجها والدفاع عنها كونهم جزء من المؤسسة التي تقوم بإنتاج هذا الخطاب البصري سواء كانت هذه المؤسسة رسمية أو أهلية أو تمثل حزب سياسي، بحيث يقوم الاشخاص داخل هذه المؤسسة بتشكيل تأويلاتهم حول الخطاب بما يتماشى مع خطاب المؤسسة ومن ثم تمريره الى الآخرين، هذا التمرير لا يُتخذ كدور فقط، وانما ناتج عن ايمان مطلق بهذا الخطاب وأهمية انتشاره داخل المجتمع هذا من جهة، ومن جهة اخرى تمثل " المصلحة" احد المكونات المهمة في الحفاظ على خطاب واقصاء آخر، وبالتالي تمثل المصلحة بغض النظر عن طبيعتها وشكلها أحد المحددات الاساسية التي يتم عن طريقها الترويج لخطاب معين، لان بانتشاره ضمان لاستمرار المؤسسة داخل الفضاء الذي تشغله.

اما النوع الثاني فيتمثل بالتلقي الغير واعٍ بحيث يعيد الافراد انتاج خطاب المؤسسة، واستبطانه بدون تشكيل موقف ذاتي تجاهه، أي موقف منفصل عن خطاب المؤسسة، وهذا الانفصال لا يكون بالرفض وانما بالقدرة على الدفاع عنه وتمريره عبر المبررات التي يخلقها التلقي الواعي من حيث مراكمته للإحالات وقدرة افراده على تشكيل خطابات مرادفة، وهذا الوعي يكون اما نتيجة لعدم انخراط الاشخاص بصورة دائما مع المؤسسة وتفضيلهم الابتعاد عن الحقل المعرفي، الثقافي، الاقتصادي، الذي تقوم بإنتاجه، او نتيجة لأقصاء دورهم من قبل المؤسسة ذاتها بحيث تكتفي المؤسسة بكونهم حاملين لهذا الخطاب وتضمن عدم رفضهم له نظرا للمصلحة المشتركة في البقاء على هذا النوع من العلاقة.

ويتمثل النوع الثالث من التلقي " بعدم الرؤية" بمعنى ان الاشخاص المشتركين بالفضاء البصري داخل المدينة يمارسون عملية تجاهل واعية او غير واعية لفضائهم البصري، ولا يشعرون بالانتماء اليه بحيث لا يشكلون اي موقف تجاهه، مع عدم اعترافهم بالمعاني التي يمثلها البصري، ويمكننا ان نعزي عدم الرؤية الى مجموعة من الاسباب من ضمنها عدم الارتباط بين التعبير البصري والأفراد بحيث لا يمثل ما تنتمي الى طبيعة حياتهم او رصيدهم المعرفي، فعدم معرفة الناس " بكريم خلف" تجعل الميدان غير مرئي بالنسبة لهم حتى لو مرو

عنه ورأوه بالعين المجردة، ولا يرتبط الناس بالتعبيرات البصرية لمجرد المعرفة او عدمها، أقصد هنا بالمعرفة الشكلية من حيث السبب او الدور الذي كان يقوم به صاحب الدلالات البصرية داخل الفضاء العام، فمثلا يحتل " عرفات" رصيد عالي داخل الفضاء البصري الفلسطيني من حيث عدد الصروح والمواقع التي تم تسميتها بأسمه وهذه التعبيرات جاءت كاحتفاء بالدور الذي كان يشغله وبمعرفة الناس وارتباطهم به داخل هذا الدور، ولكن هذا لا ينفي ان هناك جماعة لا ترى اي ارتباط بالتعبيرات البصرية التي تمثل " عرفات" نتيجة لمجموعة من المواقف السياسية ولكنها ترفض عن معرفة وايضا لا تشكل موقف معادي تجاه هذه التعبيرات .

وهنا ذكر أحد المبحوثين وهو عرفات الديك " بانه يرى بان الصروح والتماثيل وكافة الانتاجات البصرية/ الرمزية تأتي بعد مرحلة من الانتصار، اي تأتي تأكيد على فعل ما، ولكن طالما نعيش باستعمار والمرحلة غير محسومة فان التعاطي مع هذه الرمزيات هو أمر مقلق، لأنه يمكن ان تأتي لحظة يتم فيها هدم كل هذه الرموز، ويتغير التاريخ لصالح فكرة ما، وبالأساس من المفروض ان يكون وظيفتها الاحتفاء وهذا يأتي بعد الانتهاء من المرحلة، اي الانتهاء من الاستعمار "

هذا الموقف الغير حيادي من قبل المبحوث والذي يتسم برفض كل التعبيرات داخل الفضاء العام نظرا لتفاصيل المرحلة التي يعيشها المجتمع الفلسطيني، ونظرا للوظيفة التي من المفترض ان تقوم بها هذه التعبيرات والمتعلقة بالتأريخ والاحتفاء بمرحلة ما، وهذا يأتي بعد انتهائها وليس اثنائها او قبلها، هذه الوظيفة ايضا تعتمدها المؤسسة في تدشينها للشهداء، او حتى للشخصيات الكارزميتية داخل الفضاء الفلسطيني، بحيث تحتفي بهم اثناء وبعد موتهم، والذي يتناقض مع ما يراه المبحوث بخصوص المرحلة التي يتم من خلالها هذا الاحتفاء.

فتمثل التلقي الفلسطيني وبحسب التتبع الميداني للأطروحة بهذه الانواع الثلاثة والتي تنطلق كلها من مفهوم السلطة، السلطة التي يتم ممارستها من قبل المؤسسة الرسمية، والسلطة التي تفرضها التعبيرات البصرية من حيث امتدادها التاريخي في القضية الفلسطينية او نظرا لطبيعة القضية التي تقوم بطرحها داخل الفضاء العام، بحيث نعني بالسلطة بحسب المفهوم الفيبري بانها " امكانية فرض انصياع مجموعة محددة من الاشخاص لأمر له محتوى معين؛ الانضباط هو امكانية فرض الانصياع بصورة سريعة وتلقائية وآلية لدى مجموعة محددة من الاشخاص وذلك بناءً على عملية ضبط ممارسة".[199] هذا الانصياع الآلي لا يمكن ان يحدث داخل الفضاء الاجتماعي بهذه الصورة بحيث وعلى الرغم من أمكانية تحقيق هذا الضبط بشكل سريع الا انه يحتاج الى سياق محدد داخل البنية الاجتماعية، كما ان الجماعات التي تتشارك بنفس الفضاء مختلفة ومتنوعة وقابليتها للانصياع ايضا متفاوتة، وان عملية الطاعة التي تأتي كنتيجة للانصياع تأتي من أجل مصلحة تتحقق من خلال هذه الطاعة، فيطرح بيربورديو في كتابه محاولات باتجاه سوسيولوجيا انعكاسية نقلا عن فيبر" يطيع الفاعلون الاجتماعيون agents القاعدة حين يكون من مصلحتهم ان يطيعوها اكثر من ان يعصوها"[200] اي ان هذه القاعدة التي تحقق الطاعة لها مجموعة من الشروط التي تتعلق بالفاعلين الاجتماعين ومؤسسة الانتاج، بحيث تعتمد هذه الطاعة

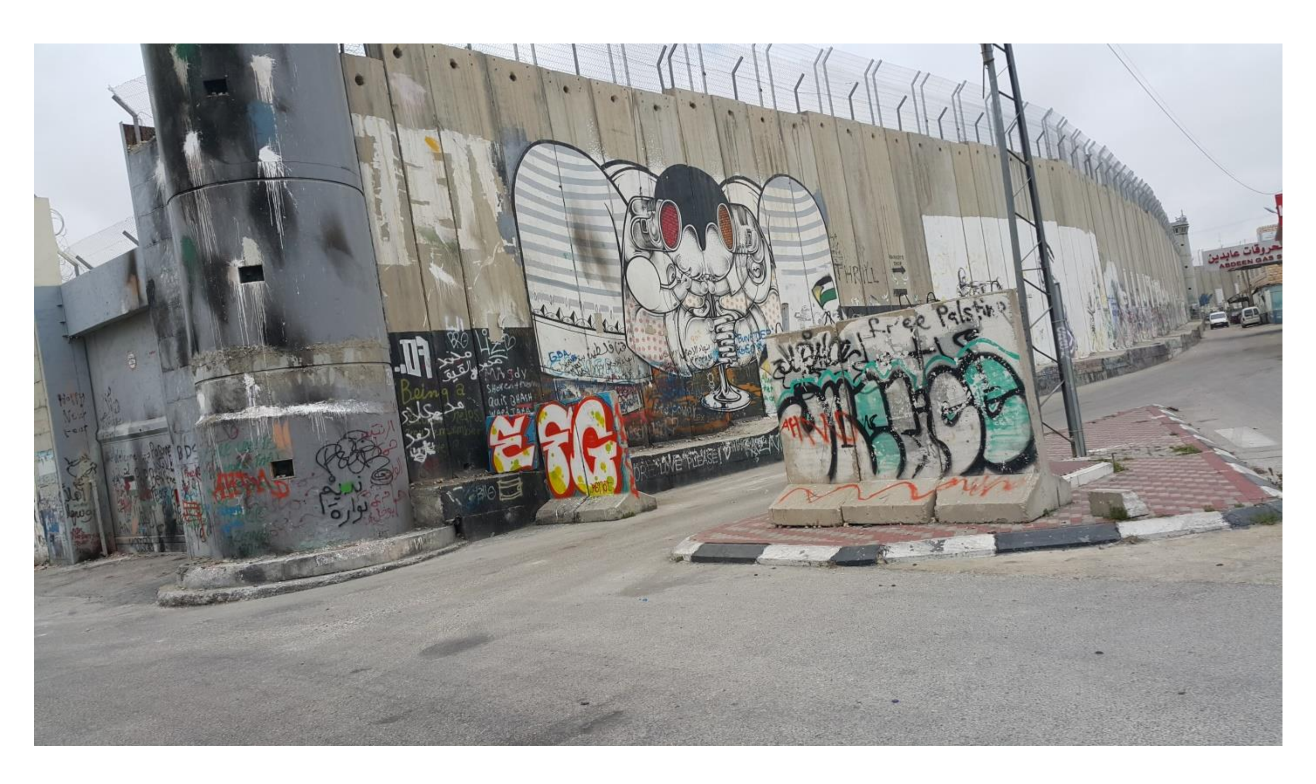
[199] فيبر ماكس، مصدر سابق، ص92.
[200] بورديو بيير، تر: احمد حسان، بعبارة محاولات باتجاه سوسيولوجيا انعكاسية، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص131.

والتماهي مع ما يتم تقديمه من قبل المؤسسة على مدى ارتباطه مع الفاعلين الاجتماعيين وامكانية ان يتعاطوا معه والشرط الذي يحدده بورديو " المصلحة" بشكلها المادي او الثقافي، ويضيف بان " القاعدة ليس فعالة بذاتها على نحو اتوماتيكي لأنها تجبرنا على السؤال عن الشروط التي يمكن لقاعدة ان تعمل فيها" [201].

لا يمكن تحديد القاعدة التي تتعلق بالاستقبال دون ان نتناول الشروط التي يمكن ان تساهم في ادراك هذه القواعد، كما ان التلقي ليس فعلا ذاتيا وانما يحتاج لمجموعة من الاستعدادات الاجتماعية التي تساعد في استبطان الخطاب ومن ثم اعادة انتاجه من قبل الأفراد، في سياق تحدده الجماعة وفقا لشروطها ومصالحا وما يتماشى معها، ونشر التعبيرات في الفضاءات الاجتماعية العامة يتضمن مجموعة من المفاهيم التي تساهم كل منها في تعزيز الاستعدادات الفردية لتلقي هذه التعبيرات، فمثلا ان ترتبط هذه التعبيرات بطبيعة حياة الناس وتحاول أن تعكس خطاباتهم اليومية بصورتها البسيطة، مزاح الناس، نكاتهم اليومية، ومصطلحاتهم الحياتية في تعبيرهم عن الفرح والغضب والرفض، هذا الارتباط بين لغتهم اليومية واللغة البصرية يجعل من هذه التعبيرات اقرب الى التماهي، الى الاندماج المفاهيمي بين الفعل المتعلق بالإنتاج، وبين الفاعلين الاجتماعيين المستقبلين لهذا الفعل، ومن اجل تكوين هذا الموقف يحتاج الانتاج الى موضعة هذه التعبيرات داخل الفضاء بحيث يتم نشرها وبالنسبة الى بورديو " النشر هو عملية تجعل الاشياء رسمية ثم قانونية، لأنه يتضمن التعميم، الكشف امام الجميع، واقرار الاصالة اجماع الجميع بشأن الشيء الذي يصبح بذلك مكشوفا" [202].

ويضيف " بان السلطة الرمزية هي سلطة خلق الاشياء بالكلمات، ولا يمكن لوصف ان يستطيع خلق الاشياء الا اذا كان صادقاً اي ملائما للأشياء، بهذا المعنى فان السلطة الرمزية هي سلطة تكريس أو كشف، سلطة اخفاء او اظهار للأشياء الموجودة بالفعل " [203]، وهذا التلائم يأتي من الارتباط بين ما يتم عرضه وما يتم انتاجه في بيئة اجتماعية قادرة على الامتصاص واعادة التأويل او لديها القدرة على عدم المواجهة واستبطان الخطاب بالطريقة التي تجعل هذا الخطاب مؤهلا لان يشكل حالة اجتماعية، حالة من القبول واعادة التداول، وتناوله بطريقة واعية بحيث يحاكي المعاني التي يتم انتاجها من قبل الجمهور، وتكون هذه المعاني قريبة تستطيع التعبير عن " الكل" الجمعي، وعن المشترك داخل الجماعة الواحدة، فمثلا ومن باب الربط بين الفصول الماضية وهذا الفصل بإمكاننا تتبع مجموعة من الكتابات التي تترافق مع صور الشهداء بغض النظر عن الانتماء السياسي او الحزبي للشهيد فان التعريف عنه يأتي ضمن التعريف بالجماعة والمتمثلة بالحزب بداية ومن ثم التعريف على الشهيد ضمن السياق المجتمعي الكلي، اي ان تعريف الحالة يأتي من السياق وارتباطا به، وهي تعبر عن الجماعة في عملية نضالها المستمر ضد المستعمر هذا من جهة، وتعد استمرارا للخطاب الديني من جهة اخرى، اي ان المعاني التي يتم تناولها في تعريف مفردة شهيد تأتي من السياق المجتمعي الذي يقوم من خلاله الافراد بربط الفعل بصورة رمزية بمجموعة من التعبيرات البصرية التي تُبقي عليه، الكشف عنها وتأريخها.

[201] بورديو بيير، المصدر السابق، ص 131.
[202] بورديو بيير، المصدر السابق، ص140.
[203] بورديو بيير، المصدر السابق، ص 228.



49. صورة للجدار في منطقة بيت لحم/ ايار 2016.

يمكننا النظر الى الجدار في منطقة بيت لحم الى الاستشفاف بان الخطاب الفلسطيني حول القضايا الاساسية التي تحددها البيئة الاجتماعية وايضا الصراع المستمر مع المستعمر هو خطاب متنقل وجامع، بحيث مثلا لم تقتصر الكتابات على شجب ورفض الجدار وانما ايضا تضمنت اسماء لشهداء من مدن اخرى مثل " نديم نوارة" من منطقة رام الله، عملية الوصل الذي يقوم بها البصري قادرة على توليد مفاهيم جمعية تربط الكل الفلسطيني بخطاب واحد موجه ضد المستعمر، كما ان الكتابات اكدت على " حب فلسطين"، " تحررها"، وعدد من المفاهيم التي يتم تداولها عادة في الحديث عن الجدار والعلاقة بين الفلسطينيين والمستعمر، هذه الحالة التي تجمع بين الكتابة والرسم ممتزجة بالاشتباكات اليومية التي تحدث في هذه المنطقة في بيت لحم، هذه الصورة وبغض النظر عن تحليل ما تحويه من إحالات الى القضايا التي تتعلق " بالكل" الفلسطيني فإنها تمثل احد الادوات المهمة بصريا في تشكيل صورة حول طبيعة المكان وما يتخلله من عمليات تصادم يومية، وايضا تعطي صورة عن طبيعة العلاقة مع الاستعمار، وايضا يبين جانب الهيمنة الذي يمارسه المستعمر على الفلسطينيين في تلك المنطقة، وهذان الخطابان ينعكسان من خلال حائط مادي بتمثيلاته ودلالته المختلفة التي يخلقها للمتلقين في تلك المنطقة، فاصبح هذا المكان ايضا يمثل مجموعة من الدلالات التي تتعلق بالمكان واعادة تعريف الحيز المحيط بناء على وجود الجدار واشكال المواجهة، فوجود الجدار دون التفاعلات الاجتماعية النضالية حوله لا يمكن ان يخلق حالة تتجاوز ماديته المطلقة، ولكن حجم التفاعلات اليومية المحيطة بهذه المنطقة تساهم في اعادة تعريف المكان وخلق خطاب يتشابه مع الاحداث اليومية التي تخلله، وتعيد تعريف المكان وساكنيه، ومجموع العمليات اليومية التي تحدث خلاله، وكما ان هذا التفاعل يعيد تعريف الجدار بماديته المطلقة ويشكل مفهوم مختلف عن الاسمنت، فينتقل المادي بهذه الحالة الى خطاب يمثل قضية بكاملها، ويعبر عن المجموعة وتمثلاتها

اليومية، بحيث يتجاوز البصري المعطى المادي ليستدعي مجموعة من المعاني المرتبطة بالناس وتعيد توجيه ذاكرتهم بشكل مستمر نحو مجموعة من القضايا التي لا يمكن للوقت ان يعطي الصلاحية للانفكاك منها .

هذا من ناحية الخطاب البصري المكتوب اما مجموع الصور التي يتم تداولها على الجدار واذا اخذنا هذه الصورة تحديدا فإنها تحمل رمزية تحتاج الى ادوات مختلفة لبناء ادراك حولها، وبالتالي عملية الفهم هذه تتحدد بمجموعة من الخصائص التي يمتلكها المتلقي فمثلا تختلف علاقة الانسان العادي مع هذا الفن او اي نوع من الفنون بالتوازي مع تجربته الحياتية بهذا الحقل وارتباط ادواته المفاهيمية في التعبير عن فهمه له، وبالتالي تحديد الانشباك المعرفي بين ما يملكه من معرفة او خبرة تؤهله للحديث عن هذه الرمزيات "كفن" او عن هذه "الصورة" كأحد الأدوات البصرية التي يمكن ان تحمل دلالات تأويلية تمكنه من الحديث عنها ووصفها وربطها بعالمه، فاللغة هي شكل من الاشكال التي يمكن ان تكون عائقا في خلق علاقة بين المادة البصرية وبين خطابها وكيفية التعبير عنه، او الطريقة " المثلى" في فهم الرسالة واعادة تمريرها داخل هذا الفضاء، فيذكر بييربورديو في كتابه مسائل في علم الاجتماع للتدليل على الفرق بين امتلاك اللغة الثقافية وعدمها في التعبير عن العمل الفني " فالشيوعية الثقافية او اللغوية ينظر المثقفون عفويا الى العلاقة بالعمل الفني على انها مشاركة صوفية في ممتلكات عامة ومشاعة، وان فهم العمل الفني يتطلب أدوات وهذه الادوات غير موزعة على نحو متساوٍ، وبالنتيجة فان الحائزين على هذه الادوات متأكدون من منافع التمييز، لا سيما ان هذه المنافع تزداد كلما كانت الادوات أكثر ندرة (كتلك الضرورية للتمكن من اعمال الفن الطليعية)" [204]، بحيث جاء سياق الحديث عن الشيوعية الثقافية في مقاربته للحديث حول ادوات امتلاك اللغة وسلطة تداولها، وهيمنة ادوات على اخرى في خلق الخطاب، والسلطة التي يمتلكها من يملك اللغة، بحيث يتم اقصاء كافة اشكال التعبير البسيطة في وصف ما هو مرئي او حتى ما يتم ملاحظته، فلا تأخذ محاولات الناس في تعبيراتهم البسيطة على محمل الجد لان مصطلحاتهم خارج اطار ثقافة الحقل الذي تنشأ به هذه التأويلات، وحسب بييربورديو فان كل ثقافة تخلق ثقافة مضادة لها وهذه الثقافة تعني " امتلاك الاسلحة الضرورية لحماية النفس من الهيمنة الثقافية"[205]، بمعنى ترك مسافة بينها وبين الثقافة والعمل على تحليلها وليس قلبها او على شكل اكثر دقة فرض شكل مغاير لها، وذلك لا يتم الا عبر خلق مجموعة من الادوات التي تستطيع من خلالها الجماعات الحفاظ على نمط حياتهم، وتأويلاتهم دون السماح للمؤسسة او الحقل بالمفهوم البوردزياني بالسيطرة على عملية التأويل، وهذا ما يمكن سحبه على عملية الاستقبال بحيث ان تفسير هذه الحالة بناء على معطيات جاهزة من قبل الباحث ولغة يطمح باستخدامها لا يمكن ان يكون معيارا موضوعيا في تتبعه لتأويلات الناس ومن ثم تحليلها، فيمكنه ان ينجح بالأولى ولكن ربما يسقط بفخ لغة الحقل التي تأخذ التحليل الى ما لم يقصده المتلقي في حديثه عن مجموع التعبيرات وإحالاته وشعوره تجاهها، وهذا ما كانت تواجهه الباحثة في عملية التأويل الذاتي لها في تحليل مجموع الصور، وايضا عند مقابلة الناس وادارة حوارات معهم حول هذه التعبيرات

[204] بورديو بيير، تر: هناء صبحي، مسائل في علم الاجتماع، مشروع كلمة، ابو ظبي، 2011، ص15.
[205] بورديو بيير، المصدر السابق، ص 18.

بأشكالها المختلفة، فاللغة حقل ناضج ومتسع يسمح للناس بممارسة تأويلاتهم بالانشقاق والاتساق مع الرؤية الجمعية لكل ما هو محيط في الفضاء العام.

كما ان هناك نقطة اساسية اشار اليها بييربورديو في حديثه عن اعادة التأويل ورمزية أفعال الناس وكيف يمكن للسوسيولوجي ان يتتبعها ويعمل على تحليلها بحيث ينطلق من نقد ثلاثة افتراضات اساسية او التحذير منها وهي " ان الجميع يمكن ان يكون له رأي" [206] وهذا ما تم الاشارة له في سياق سابق عند الحديث عن فعل التلقي في المجتمع الفلسطيني فيما يتعلق بالتعبيرات البصرية، بحيث يوجد فئة من الناس لا تتعاطى مع هذا الخطاب البصري ولا تنتمي اليه، وتمارس عملية تجاهل منظمة لكل ما يتم التعبير عنه داخل الفضاء العام، وتشكل لنفسها حالة من الانعزال تجاه هذه التعبيرات، وعلى الرغم من ان هذا الرفض هو موقف، او رأي ولكن يتعلق بالمجموع ولا يتعلق بتشكيل معنى لكل شيء على حدا، وهنا وخلافا لما يطرحه بورديو بان مفهوم " الرأي " له مجموعة من المحددات، فمن الممكن ان يكون لكل فرد رأيه الخاصة ولكن يقوله بشكل بسيط وبمفاهيم خارج مفاهيم الحقل الذي يستقصي اراء الناس، كما انه ليس من الضرورة ان يعبر الجميع عن هذا الرأي فيمكنهم الاحتفاظ به، ولكن السياق الذي كان يشغل بورديو هو عملية التقصي المعرفي داخل الحقل السوسيولوجي وبالتالي هذه المحاذير التي يمكن ان تخلق جدلا داخل البنية المعرفية التي يتتبعها علم الاجتماع في عملية تحليله للظاهر المتعددة داخل المجتمعات.

اما التحذير الثاني فهو " الافتراض بان للجميع اراء الناس متساوية" [207]، وهذا ما تنقضه بشكل مباشر اراء الناس تجاه التعبيرات البصرية في الفضاء المديني الفلسطيني، بحيث تنوعت هذه الآراء وفقا لمجموعة من المحددات التي ذكرتها والتي تتعلق بالموقع داخل المؤسسة التي تقوم بإنتاج هذا الخطاب، ومدى الارتباط الوجداني الذي يتمَلك المتلقي ليجعل من هذا الخطاب نهجا يدافع عنه ويعمل على اعادة انتاجه، وهناك ايضا مجموعة من العوامل التي تتعلق بالبيئة الاجتماعية التي تتعلق بتنشئة كل فاعل اجتماعي، والتي تؤثر على تلقيه لما حوله وحكمه عليها وتفاعله معها.

والتحذير الثالث يتعلق بشأن طرح السؤال، بحيث يذكر بورديو آلية طرح سؤال على الجميع تعني افتراض ان هناك اجماعا بشأن المشاكل، وان هناك اجماعا على الاسئلة التي تستحق ان تطرح، ولذا ويمكن ان تتخذ كنوع من التبرير في عملية طرح الاسئلة بشكل مختلف في كل مرة، بحيث كانت المقابلات مختلفة من حيث ترتيبها وعفويتها، ومن حيث المكان الذي يمكن ان تجرى به المقابلة، وايضا من حيث الالمام بخلفية المبحوث او عدمها، وهنا كانت الاسئلة تتنوع بناء على الاجابات التي يتم تلقيها وانخراط المبحوث كونه مع التعبيرات البصرية كونه متلقي يستطيع التعبير بطريقته الخاصة عن العلاقة مع هذه التعبيرات وارتباطه بها.

---

[206] بورديو بيير، المصدر السابق، ص 237-240.
[207] بورديو بيير، المصدر السابق، ص 237-240.

هذه التحذيرات او الافتراضات التي تحدث عنها بورديو يمكن سحبها للحديث عن عملية التقصي حول خصائص التلقي في المجتمع الفلسطيني ومنهجيته، فلا يمكن الفصل بين مجموع الاسئلة وايضا تشكيل معرفة حول المفهوم من قبل الباحثة، كما ان تتبع مدينة رام الله عبر الملاحظة لمدة ثلاثة اشهر، من حيث شكل الخطابات البصرية التي كانت تستحدث خلال هذه الفترة ساعد بتكوين تصور حول شكل التعاطي مع هذه التعبيرات دون سؤال المبحوثين بشكل مباشر، فقط مراقبة الفضاء ومكوناته المادية ومتابعة تفاعل الناس مع هذه المكونات، وخلال هذه الفترة كانت الاعلانات التجارية تتصدر المشهد البصري، وشركات الاعلانات تقوم بتقديم طرق جديدة من اجل استمالة المستهلكين، عبر مجموعة من الخطابات الشعبوية التي لا يمكن ان يمر عنها دون التفاعل معها، عبر الانتباه او قراءتها او احيانا نقدها، فالملاحظة تعتمد على سلوك الفاعلين تجاه هذه الفضاءات، وايضا تأويلات الباحثة تجاه هذا السلوك، في محاولة لالتزام الحياد في عملية المراقبة اليومية لسلوك هؤلاء الاشخاص، والتواجد بأماكن مختلفة.

فمثلا في نهاية شهر نيسان وبعد افتتاح ميدان نيلسون مانديلا كان هناك تفاعلا مختلفا مع " تمثال" مانديلا بحيث كان هذا الفضاء يعج بالناس التي تأتي من اماكن مختلفة من اجل التصوير مع تمثال مانديلا وبعد عملية الملاحظة تم سؤال جزء من الناس الذين يأتون من اجل اخذ صورة مع التمثال، فكان جزء من المبحوثين يربط فعل التصوير بالسياق التاريخي لشخصية مانديلا وهؤلاء عددهم اقل، اما جزء آخر فكانت عملية اخذ الصورة نظرا لغرابة التمثال وضخامته وايضا شكله واختلافه، وجزء آخر كان ينظر الى التمثال على انه رمز لشخص يشارك الفلسطينيين في نضالهم، بحيث يرتبط الشعب الفلسطيني مع نيلسون مانديلا بنضالهم ضد عملية الفصل العنصري الذي يقوم بخلقه الاستعمار داخل المجتمع الفلسطيني.

يمكننا الاجمال بان فعل التلقي داخل الفضاء المديني الفلسطيني يرتبط بشكل مباشر بالآلية التي يتم فيها عرض المنتوجات البصرية، والآلية التي يتم من خلالها انتاج خطاب موازي يستطيع ان يعبر عن هذه المنتوجات وايضا بالمرحلة التي يتم من خلالها عرض هذه المنتوجات، فالفضاء المديني ميدان متسع يحتمل عمليات العرض والطلب كما السوق بطريقة ما، ولكنه ايضا يخضع لمجموعة من الشروط المرتبطة بكونه فضاء مستعمَر يعمل على استدعاء معاني تُجيش ذاكرة المتلقين والفاعلين تجاه مجموعة من القضايا التي تُبقي على القضايا الجمعية وتضمن اعادة انتاجها لاستمرار الارتباط الذاكراتي مع الماضي، وتخلق بنية مكانية غير منفصلة عن الزمن، بل تعيد ترتيبه لتبقى تفاصله راسخة في الذاكرة الجمعية الفلسطينية.

الخاتمة: –

تمركزت فكرة الرسالة حول فحص التعبيرات البصرية التي تشغل حيزا مكانيا داخل الفضاء العام، والبحث في اشغالها الدلالي ميكانيزمات التلقي والانتاج داخل البنية الاجتماعية الفلسطينية، على اعتبار أن هذه التعبيرات بنى خطابية تقوم بتناقل الفكرة والعمل على توليد معانيها داخل الفضاء العام، مع ضمان تمحيص الشروط التي من خلالها يتجلى الخطاب لدى المتلقي الفلسطيني والذي قد يتم استبطانه واعادة انتاجه بطريقة "واعية" او "غير واعية" عبر مجموعة من الآليات المنظمة التي قد تسمح بانتشار خطاب معين وتقوم بأقصاء آخر وفقا لمصالحها السياسية والايديولوجية وطبيعة رؤيتها، ويظهر بالدراسة ان" التعبيرات البصرية" تتضمن ثلاثة من الادوات المهمة التي يشغلها الفضاء العام وهي: صور الشهداء، الميادين العامة، الجداريات؛ كونها بنيات مادية مرئية تحمل خطابات اجتماعية بأبعاد ومدلولات حاول البحث ان يقوم بحصرها وتحليلها.

حيث تظهر الدراسة الميكانزيم التي تتحكم بإنتاج التعبيرات البصرية وخلق خطاب موازي لها من اجل ضمان بقاءها واعادة انتاجها، بحيث يشكل المرور اليومي وانكشاف هذه التعبيرات داخل الفضاء المديني مجموعة من انماط التفاعل معها، فبعضها يستبطنه الافراد في اذهانهم ويعملون على اعادة انتاج البنى الخطابية التي تتعلق به، والبعض الاخر يتماهى مع هذا الخطاب الى درجة عدم رؤيته، بمعنى ان الاعتياد البصري على مجموع هذه التعبيرات يجردها من المعنى الذي تستحضره، ويبقى الخط الفاصل بين المعنى والارتباط مع هذه الانتاجات هو قرب هذه الانتاجات على الجماعة، فمعرفة قصة هذه التعبيرات والانتماء اليها هو جزء من ضمان استمرارية حضورها في الذاكرة، كذلك الامر بالنسبة لصور الشهداء بحيث رؤية صورة شهيد قريب/ صديق/ أبن/ او على اي مستوى من القرابة يختلف عن رؤية شهيد ليس ضمن منظومة القرب تلك، وهذا ينطبق على مجموع الانتاجات البصرية، فتظهر الدراسة ان أبناء المدينة يرتبطون مع الانتاجات البصرية بشكل اكبر من الأفراد الاخرين من خارجها لان الفضاء المديني الاجتماعي يعكس تمثلات هذه المدينة واحداثها، وبالتالي فان عملية " الألفة" البصرية بين هذه التعبيرات وبين الذات التي تستقبلها تعمل بشكل اساسي على خلق حالة من الانشباك الوجداني، وبالتالي تشكيل حالة من الانتماء لها، وهذا يدلل على عملية ارتباط الناس مع المكان الذي يشغلونه، المكان بمفهومه الواسع وامتداده مع التاريخ الاجتماعي.

كما حاولت الدراسة التركيز على مجموع الرسائل التي تعمل الاحزاب السياسية والمؤسسة الرسمية تقديمها بالفضاء العام لضمان استمرار خطابها السياسي من خلال استخدام التعبيرات البصرية كصور الشهداء، فهذه الصور تحضر بوجدان الفلسطيني وتذكره بشكل يومي بحالة الفقدان التي تطبعت فيها الحياة اليومية الفلسطينية، وحالة الحزن المشتركة التي تخلقها هذه الصور، على اعتبار ان ما يمثله الموت بهذه الطريقة يعد شكل من اشكال الحياة المستمرة للجماعة الوطنية/الاجتماعية، فيعاد عبر الصورة ربط الناس بقضاياهم المصيرية واعادة صياغة مفاهيم خاصة للتخلص من الاستعمار، فصورة الشهيد بالكتابات الموجودة عليها وبمعطياتها الدلالية المختلفة تحاول

الاجماع على فكرة " الحياة" بمفهومها الديني او الاجتماعي داخل البنية الفلسطينية المستعمرة، هذا التركيز على خطاب " الحياة" وحق الفلسطيني بالعيش بشكل " طبيعي" ينطبع من خلال الانتاج البصري ليتخذ وظيفتين اساسيتين،

الاولى: تتعلق بان صورة "الحياة" التي تركز عليها صور الشهداء تأتي في سياق دلالي يحاول ان يعيد تمثيل خطاب الاحزاب السياسية، والمؤسسة الرسمية حول فكرة الموت من اجل استمرار الجماعة، وان السبيل الى التحرر يتأتى من خلال الموت هذا من جهة، ومن جهة اخرى تنطبع صور الشهداء بفكرة الخلود الابدي التي تمثلها " الحياة الآخرة"، بمعنى ان هؤلاء " الشهداء" لا يموتون وان غادر جسدهم بشكله الفيزيائي، فيبقى الفعل الذي قاموا به يستحضر الذات الفلسطينية في صراعها مع المستعمِر.

الثانية: يمثل الانتاج البصري بصورته الانتقائية مجموعة من الايقونات التي تحاول ان تدلل على ارتباط الفلسطيني بالحياة، هذه الايقونات لا تعكس خطابها الحياتي بشكل مباشر وانما فكرة وجودها داخل الفضاء الاجتماعي المديني الفلسطيني يدلل على الفكرة، فتظهر الدراسة ومن خلال المقابلات مع المؤسسات الرسمية بان جزء من السياسات العامة التي تتعلق بانتهاج هذه المؤسسات لفكرة تطويع الفضاء العام واعادة استخدام المساحات داخله يأتي في أطار حرص هذه المؤسسات على ان تتشابه المدينة الفلسطينية مع كل الدول في العالم من ناحية اشغالها للفضاء الاجتماعي بما يرتبط مع ذاكرة المكان بالنسبة للجماعة، وارتباطه بقضاياهم التي تشغل هذا الفضاء، وذلك ضمن الرؤية التي تحملها هذه المؤسسات حول " حق الفلسطينيين بعيش حياة طبيعية"، كما يعيشه الناس في كل مكان من العالم.

كما خلصت الدراسة الى الكشف عن دور التعبيرات البصرية من خلال حضورها داخل الفضاء المديني والمفاهيم التي تحاول تصديرها في الفضاء العام، وايضا الاليات التي تتبعها البلديات كونها الجهة المسؤولة عن تنظيم هذا الفضاء واعادة تشكيل بنيته المادية، وكونها جزء من المؤسسة الرسمية في تشاركها للسلطة على ادراة هذه الفضاءات، بحيث تبين لنا ان هذه الميادين تعمل على اعادة تمرير مفاهيم البطولة من خلال استحضار مجموعة من الشخصيات الكارزيماتية الفاعلة في البنية السياسية والاجتماعية الفلسطينية، وتكثيف حضورهم البصري للتدليل على عمق تجربتهم واهمية بقاءها داخل الفضاء العام، بحيث تعيد تمثيل صورة " البطل الرمزي" الذي لا يموت، ومفاهيم البطولة التي تكاد تنحصر بعملية المواجهة مع المستعمر، فأي شكل من البطولة لا يتمثل في تأثيره تجاه الصراع الفلسطيني/ الاسرائيلي لا يتم الاعتراف به، ولا يتم تقديمه داخل الفضاء الاجتماعي على انه احد اشكال البطولة.

وتظهر الدراسة أيضا عن صيغ المؤسسة بعملها من أجل الابقاء على هوية المكان أو اعادة صياغتها لتحاكي مجموعة من القضايا التي ترى بانه من الاهمية ان يشغلها الفضاء العام، وكونها فضاءات تعيد تشكيل " مفهوم المقاومة " من خلال استحضارها لحدث او فعل معين داخل السياق الفلسطيني وتركيز الرؤية البصرية حول نماذج بعينها مثل " الشهيد ياسر عرفات، او ابو خضير" وغيرهم، كما اظهرت الدراسة أن تأويلات الناس لمعاني الفقدان وطرقهم في " تكريم" الشهداء كونهم ابطال او ضحايا، فالانفصال بين مفهوم البطل والضحية يكاد يتخذ جدلا في حديث الناس عن الشهداء وتصوراتهم حولهم، كما ظهر في المثال الذي قمنا بتحليله في مدينة الخليل

وطريقة المؤسسات والبلديات والاحزاب السياسية في اظهار صور الشهداء، وايضا تطرقنا الى الاليات التي تحكم تمظهر ميدان برمزيته وخطابه العروبي/ الهوياتي وعلاقة ذلك مع القوى السياسية الفاعلة في السياق العربي/ الفلسطيني .

كما قامت الدراسة بتحليل بنية المواد البصرية في الفضاء العام من خلال الجداريات وتاويلات الناس عنها، وتتبع عملية فههم لها ودلالاتها الجمالية والرمزية وعكسها للواقع الاجتماعي وفقا لمجموعة من الرساميل التي تتعلق بصناعة توجهات معينة تجاه الفن والكتابة ميكانيزمات الفاعلين الاجتماعيين في امتلاك هذه الادوات في التعبير عن قضاياهم اليومية، بمعنى آخر قراءة العلاقة بين الجوانب الجمالية وفقا للرؤى المؤسساتية وبين المضامين التي يحملها الناس.

ومن جهة اخرى قامت الدراسة بفحص مفهوم " التلقي " في الفضاء المديني الفلسطيني ومجموعة الشروط التي تساهم في تكثيف خطاب بصري لدى الفاعلين الاجتماعيين وتقصي بعضه، وايضا الارتباط بين البنية الانتاجية لهذه التعبيرات على اعتبار ان عملية الانتاج تتصدر من الفاعلين داخل الفضاء الفلسطيني والذين يملكون السلطة والرساميل التي قد تؤهلهم من اجل ادارة هذا الانتاج، وكيفية تلقي هذه الخطابات من قبل الافراد وطرقهم في تأويل هذه الخطابات واعادة تكوينهم لخطابات مغايرة ومضادة تتجاوز الخطاب الرسمي وتحوله الى خطاب شعبوي له مدلولاته الخاصة عند الاشخاص الذين يقومون بإنتاجه .

وقد نتج عن البحث ارتباطا بالأسئلة والفرضيات التي طرحها

بانه ناحية سوسيولوجية يظهر لنا الاستقبال عند الفلسطينيين وفقا لمجموعة من الخطابات التي تقوم المؤسسات الرسمية والاهلية في تصديرها للفضاء العام، بحيث تبقى آليات رفضهم او قبولهم او تحويرهم لهذه الخطابات تنطلق من الخطاب ذاته، بمعنى تعتمد عملية التفاعل مع الخطاب وفقا لارتباطه بطبيعة الحياة الاجتماعية/ الثقافية/ السياسية، وعكسه لخطابات الناس وطرقهم في تحديد دلالتهم، وانطلاقا من تماهيه مع العادات والتقاليد وتصور الناس عن طبيعة الحياة الاجتماعية، فلا يشكل حالة راديكالية تساهم في بلورة ردود فعل تجاهه وبالتالي العمل على اقصاءه من الفضاء العام.

كما ان هذه التعبيرات البصرية حاملة لمجموعة من الدلالات الرمزية التي تعمل على اعادة تشكيل الفضاء البصري المديني الفلسطيني، وهذه الرمزيات مستقاة من طبيعة الحياة الاجتماعية/ السياسية/ الثقافية للفلسطيني وتعتبر امتدادا لها، أي انها تعيد تمثيل مجموعة من الرمزيات الدولاتية الفلسطينية من خلال استحضارها داخل الفضاء العام، مثل العلم، الكوفية، المفتاح، والتي تشير الى مجموعة من القضايا الاساسية التي تُشكل بؤرة الصراع في المجتمع الفلسطيني مثل العودة، السجن، اللجوء، وغيرها، وايضا عبر استحضار الشخصيات الكارزميتة الفلسطينية والتركيز عليها داخل الفضاء العام من خلال مجموعة من التماثيل او المنتوجات المادية التي ترمز الى دورهم الذي كان داخل المجتمع الفلسطيني وتعيد الدعوة اليه عبر هذه المنظومة الرمزية، بحيث يعتبر هذا الخطاب المساحة الناطقة داخل الفضاء المديني الذي يعمل على تطويع المكان واعادة خلق وظيفيته وربطه بالذاكرة الفلسطينية هذا من جهة، ومن جهة اخرى يعيد

تعريف البنية الثقافية/ الاجتماعية من خلال استحضاره للرموز التي تعكسها مثل الكتابات التي تتعلق بمحمود درويش، ياسر عرفات او الميادين التي ترمز الى حضورهم الثقافي الفلسطيني/ العالمي.

ويرفض التقصي الميداني الفرضية التي ادعت قدرة هذه المواد البصرية على تشكيل مفهوم مقاوم حيث تظهر لنا الدراسة بوجود مفاهيم مختلفة ومغايرة للمقاومة، فمن جهة لدينا رؤية الجهة الرسمية لهذه الايقونات الوطنية وكيفية ادارتها وتقديمها، ومن جهة اخرى رؤى الناس وتمثلاتهم لها واحساسهم بها وما تعنيه لهم، ورؤاهم لكيفية التعامل مع الصورة او التمثال وفقا لتراتبيات رمزية مغايرة، وربما تجدر الاشارة انه في بعض الاحيان يتم استبطان التصورات الرسمية وفي احيان أخرى تقع هوة بين الخطاب الرسمي والخطاب الشعبي القاعدي حولها، بحيث وعلى الرغم من ايحالاتها للحالة الاستعمارية في السياق الفلسطيني، وعرضها لصور الموت والفقدان الا ان المواد البصرية في بنيتها الحالية غير قادرة على تخليق ميكانيزمات مقاومة تتعلق بالعمل المسلح او الرغبة بالقيام بنفس الفعل الذي قام به ما تمثله الصورة، او من يمثله الميدان.

اما بخصوص الدلالات الهويات الجديدة التي من الممكن ظهورها في الفضاء المديني الفلسطيني ارتباطا بالتعبيرات البصرية وهذا ما ادعته احد الفرضيات، فان البحث يؤكد على ارتباط التعبيرات البصرية بالهوية الوطنية والذاتية للفلسطيني، الا انها غير قادرة على ابتكار تصورات جديدة فهي تأتي تأكيد على المشترك الهوياتي وارتباط الجماعة ببعضها داخل هذا الفضاء العام، اي ان عملية الامتداد الهوياتي للجماعة يأتي من القضايا المشتركة التي تواجه الجماعة داخل الفضاء الاجتماعي، فرزحها تحت الاستعمار بتمثلاته المختلفة وقدرته على تشكيل حالة من الانغلاق المكاني بين المدن الفلسطينية ذاتها، وبين فلسطين والعالم يجعل من عملية التحرك عبر التعبيرات البصرية لخلق تمثلات جديدة لهذه الهوية يتعارض مع تصور الجماعة لذاتها وقضاياها السياسية التي تحدد كاولوية داخل الفضاء المديني وخارجه.

وتؤكد الدراسة على الفرضية التي تدعي قدرة الفاعلين في الحقل الرسمي وغير الرسمي على اعادة هندسة الفضاء الاجتماعي المتعلق في الميادين العامة من خلال الصفة الانتقائية التي تحملها المواد البصرية في تكثيف حضورها داخل الفضاء العام، فلا يتم الموافقة على كافة التعبيرات ليعاد تمظهرها داخل الفضاء العام، ويجب ان تخضع هذه التعبيرات لمجموعة من الشروط التي تتعلق بالتصاقها بالقضايا الاساسية التي يطرحها الواقع الاجتماعي الفلسطيني، اما بخصوص صور الشهداء كونها احد التعبيرات البصرية فانها لا تخضع لسلطة المؤسسة الرسمية وتتجاوز الصفة الشرطية لحضورها داخل الفضاء العام، وكما تبين من خلال الدراسة بان ذلك التجاوز يتمحور حول سببين اساسيين، الاول : يتعلق بقدسية الفعل الذي قام به الشهيد وخسر " حياته" نتيجة له وبالتالي حضوره "كصورة" داخل الفضاء العام هو تكريما لهذا الفعل.

اما السبب الثاني: فيتعلق بحضوره "كذات" تمثل الجماعة، والتاكيد على فكرة ان عملية الاستشهاد وان كانت ذات طابع فردي فإنها تكون من اجل الجماعة، ولضمان استمرارها ووجودها، وللدفاع عن قضاياها الاساسية، وان أي فعل تتخذه السلطة تجاه الاشخاص الذين يقومون بعرض هذه الصور فانه يعتبر تعدي على الجماعة ككل، ويعتبر تواطؤ صريح مع الاستعمار.

أخيرا هذه المحاولة البحثية لعرض الدلالات السوسيولوجية التي تحملها التعبيرات البصرية تبقي على الكثير من الاسئلة المفتوحة التي يستطيع الباحثين التطرق لها، وخاصة في الفضاءات الاستعمارية التي تجد في البنية المادية اداة من اجل عرض خطابها وتكثيفه، وتركزه على قضايا التي تخدمها، ولذا تقترح الباحثة ان يتم التطرق الى مجموعة من التعبيرات الموجودة في الفضاء المديني بشكل مكثف وتعبر عن البنية الاجتماعية والتي لم يكن هناك مساحة بهذه الاطروحة لتناولها والتي تتعلق بالإعلانات التجارية والبنية البصرية المتعلقة بها، فهي مادة ثرية يمكن تناولها بالتحليل والتأويل لفهم اكبر للبنية البصرية في الفضاء المديني الفلسطيني.

الملاحق: –

من المقابلات التي اجريت للرسالة: –

مقابلة رقم " 1" مقابلة مع ممثل عن البلديات.

أمجد عبيدو، المهندس المسؤول عن تنظيم بلدية الخليل.

- ما هي الامور الاساسية التي تتخذها البلدية بعين الاعتبار عند التدخل في المدينة، شوارعها، والاعلانات مثلا؟

ليس هناك شروط بخصوص هذه المواضيع، مهمة البلدية في هذا الجانب هي ضمان ان تكون المدينة بأجمل ما يكون، وان لا يكون اي خلل او تدمير، وخاصة اثناء المواجهات مع الاحتلال، فتحاول البلدية دائما تسهيل حياة الناس من خلال متابعة كل هذه الامور وتحسينها.

- هل هناك منتوجات ثقافية تقوم البلدية بالحرص على تواجدها داخل المدينة، وهل تهتم ان يراها الجميع؟

بصراحة هناك توجه ولكن ليس ثقافي بامتياز، يعني هناك تقسيمات داخل البلدية من حيث المسؤوليات، فمركز اسعاد الطفولة يقوم بعمل جداريات مثلا تعبر عن المدينة، والبلدية لا تعترض على هذا الجانب، لأنه بالنهاية تراها في خدمة البلد وفي التعبير عن الناس وثقافتهم، فتقدم البلدية التسهيلات لكافة هذا المبادرات؟

- هل هناك شروط معينة لقبول تعبيرات لتكون موجودة داخل فضاء المدينة ورفض أخرى؟

بالتأكيد هناك مجموعة من الشروط التي تتعلق بارتباط هذه الانتاجات بثقافة المكان وان لا يتعدى الحدود الاخلاقية والعادات والتقاليد التي تتحلى بها المدينة.

- هل لدى البلدية في الخليل توجه نحو عمل ميادين عامة للشهداء او لمجموعة من الشخصيات الاعتبارية في المدينة او في فلسطين؟

هناك عدة نماذج او صروح لشهداء المدينة في أكثر من موقع (هناك صرح يشمل قائمة من اسماء الشهداء في شارع السلام مقابل مسجد الانصار وهو المكان الذي استشهد في الشهيدين مروان زلوم وسمير ابو رجب، هناك ميدان اخر باسم الشهيد ميسرة ابو حمدية، وهناك أكثر من حجر تذكار لأكثر من شهيد عادة توضع بالقرب من مكان استشهاده او مكان سكنه، وللصراحة يتم الاقتراح من قبل الحزب السياسي او ربما عائلة الشهيد والبلدية ليس لديها الخيار بالرفض هذا اقل شيء يمكن عمله لهم.

- هل تهتم البلدية بعرضها لهوية وطابع مدينة الخليل؟

ان بلدية الخليل تهتم بإظهار الهوية التي تعرف المدينة من خلالها، فهذه الميادين رغم انها قليلة الا انه البلدية تهتم في الجانب الثقافي أكثر من الشكل الجمالي، كون هذه الميادين معروضة لكل الناس وتمثل مجموعة من الشخصيات المؤثرة مثل ياسر عرفات، او ميدان الشهيد ميسرة ابو حمدية.

- هل تهتم البلدية بالشكل الجمالي لهذه الميادين او الصروح؟

بان استحداث القسم التجميلي المسؤول عن المدينة هو في رام الله وممكن في بيت لحم، ولكن في الخليل اغلب التدخلات داخل المدينة تكون من قبل الاحزاب السياسية ونحن لا نعترض عليها لأنه لا نستطيع بمرحلة من المراحل الاعتراض، اما بالنسبة للجداريات مثل عيون سارة وغيرها فهي جاءت نتيجة لمركز اسعاد الطفولة وهو المركز الثقافي الذي يمثل البلدية، وجاءت المبادرة من الفنان " يوسف كتلو" نظرا لأنه يعمل في البلدية" وبالتالي العملية كلها كانت تحت اشرافه ووفقا لرؤيته، والبلدية دعمته، اما نحن كبلدية فنساعد في عملية تنفيذ هذه المخططات ونوفر المساحات من اجلها.

- هل هناك جهات يمكنها العمل على اي تدخل داخل المدينة دون الرجوع الى البلدية؟

لا يمكن لأي جهة كانت ان تقوم بأنشاء صرح او عمل جدارية دون تنسيق مع بلدية الخليل.

- هل يتم الاعتراض من قبل البلدية على وضع صور الشهداء في المدينة؟ وهل يجب الرجوع اليها في هذه الحالة؟

عادة من يقوم بتعليق صور الشهداء هم الاحزاب السياسية وبعض الفعاليات التي تقوم بها مؤسسات المجتمع المدني، وكبلدية لا نتدخل في هذا العملية، اساسا الصورة لا تدوم كثيرا بفعل الشمس والمطر وتسقط لوحدها.

- هل هناك اجراءات رسمية لعمل اي اعلان او يافطة؟

- عادة ما يتم وضع الصور واليافطات في اماكن معينة ولفترة محددة ثم تقوم الجهة التي وضعتها بإزالتها او البلدية تقوم بإزالتها، وكلها يتم اخذ مبالغ مالية مقابل استخدام هذه المساحات، الا إذا كانت حملات توعية او حملات تتعاون فيها البلدية مع مؤسسات المجتمع المدني فالأمر يصبح مختلف، ولكن بالأساس العلاقة بين هذه الملصقات والبلدية هي علاقة اقتصادية اي وجودها يتطلب دفع مبلغ مالي.

- هل هناك جداريات غير اسعاد الطفولة وهل هناك محددات لعمل جداريات او الكتابة على الحيطان؟

ان عمل اي جدارية يتطلب اخذ موافقة من بلدية الخليل بحيث يكون مضمون وتصميم هذه الجدارية يتناسب مع رسالة البلدية وقيم المجتمع، غير ذلك لا يوجد اي محددات.

- هل الشكل الجمالي مهم في عملية التدخل في المدينة

الشكل الجمالي مهم لكن المحددات ذات العلاقة بالثقافة والهوية هي الاكثر اهمية وهي ما تسعى البلدية من اجل ترسيخه داخل المجتمع"

- هل هناك حرص من قبل البلدية على تقديم تعبيرات لها علاقة بالمقاومة او الدعوة لها؟

هذا الموضوع شائك ويمكن ان يأخذ عدة جوانب، بحيث لا يمكن الجزم او الرفض، فمثلا نحن لا نرفض تعليق صور الشهداء او بناء ميادين وصروح لهم، ولكن بنفس الوقت هناك محددات، لان البلدية بالأساس تنظم هذه العلاقة من جانب اقتصادي ولكن الخيار والميدان مفتوح لكل الاحزاب السياسية للقيام بهذا الدور.

اضافة ان الجيش دائما بالمدينة، وهناك مواجهات بشكل يومي، فليس هناك اي حاجة من اجل بوسترات او خطابات او حتى كتابات على الجدران فالموقف يستدعي ذلك.

- من هم الفئات التي تستهدفهم البلدية في عرضها لهذه الانتاجات البصرية

المستهدفون من الجداريات هم المجنمع المحلي وضيوف المدينة بحيث تحرص البلدية على عملية تقديم الخليل بأجمل صورة.

مقابلة رقم "2"

مقابلة مع أحد المتلقين.

- ما هي أكثر الصور التي بقيت في ذاكرتك وشاهدتها في الفضاء العام؟

لا اعلم تماما ولكن إذا كنت تقصدي داخل المدينة او بالشوارع فعادة لا انتبه على الكثير من التفاصيل، ولكن انا من سكان الخليل وبالخليل هناك الكثير من الاسماء والاماكن التي أحبها، ولكن ليس برأسي صورة معينة.

- ماذا تعني لك المدينة؟

المدينة مساحة من الحرية، وبحبها لأنها توفر لي مساحة لعمل ما اريد، وكما ان عدد الناس الذين يعرفوني بالمدينة اقل وهذا مريح بالنسبة الي، المدينة كبيرة وتوفر لي كافة الاشياء التي أحبها.

- ماذا تعني لك الصورة بشكلها المادي؟

صورة، بدل على ذكرى او موقف، او اعلان، او قضية معينة.

- هل تنتبه على صور الشهداء المعلقة على جدران المدينة؟

كثير بتأمل بصور الشهداء وبقلهم كثير اشياء، وخاصة لما امر بالبلدة القديمة عن صور شهداء كانوا اصحابي ما تتخيلي مقدار الوجع واللوم والحكي وكل شيء بيجي براسي بس اشوفهم، بس اكيد ما بدي اموت زيهم، هيهم راحوا شو صار بالدنيا، بس اخسرناهم .

- هل ترى بوضوح الكتابات والجداريات الموجودة حولك؟

حسب الكتابات، وحسب إذا كنت بالخليل او برام الله، ولكن الكتابات بشكل عام لا أحبها ولا أركز عليها لإنو اغلبها سياسية وانا لا أحب السياسة او بالأحرى كافر بها.

- ما هو أكثر الرموز الذي تتذكره حينما تسير داخل المدينة؟

بالطبع ياسر عرفات، لأني أحب هذا الشخص، ويعني لي الكثير، فمنذ فترة الجامعة ونحن في انخراط في العمل السياسي، ونعمل بالكثير من الاشياء في فترة الانتفاضة الاولى والثانية،

- هل تنتبه الى اسماء الشوارع وتفهم سبب التسمية؟

بنتبه لأسماء الشوارع لأنها مهمة للإشارة للاماكن، وانا عندي سيارة وبالتالي مهم بالنسبة لي، ولكن احيانا اسمي الاماكن حسب تسميات الجميع او حسب محل قريب او مطعم وهكذا.

- هل تعتقد بان هناك بعدا تاريخيا وراء هذه الرموز الموجود في الفضاء العام؟

بالتأكيد كل رمز يحمل امتداد لحقبة زمانية معينة ولا نستطيع ان ننكر ذلك، او إذا اردت التسمية يمكن ان تدل على حدث معين او تؤرخ لشخصية لديها سجل نضالي مثل ابو عمار، او شعراء مثل محمود درويش، بحيث نفتخر بهم ووجودهم دائما يذكر الناس بهم ويعمل على خلق نوع من الامتداد مع الماضي.

- كيف تتغير المدينة؟ وما هي التغيرات التي تتذكرها بشكل واضح؟

المدينة تغيرت بشكل كبير، فتتضخم دائما ويزيد عدد الناس، بصراحة اول ما كنت اتي الى رام الله كانت منطقة فاضية ولا يوجد فيها عمارات، ومساحات مفتوحة، وعدد الناس قليل، وكل ما اذكره هو دوار المنارة لأنني دائما كنت انتظر الاشخاص الذين اتي معهم بهذه المساحة.

- ما هو الشيء الذي يتبادر الى ذهنك عند رؤية دوار المنارة ودوار الساعة على سبيل المثال؟

هناك الكثير من القصص التي ارتبطت بوجودي بالمكان فمثلا اذكر اول مرة دخلت فيها رام الله كان هناك اقتحام وركضنا كثيرا من دورا المنارة وحتى اخر رام الله التحتا، ايضا هي اماكن تعرف عن رام الله وتدلل عليها، يعني هي من الاشياء الجميلة المرتبطة بذاكرة الجميع.

- كيف تكون هذه المواد البصرية قادرة على خلق حالة مقاومة؟ هل هي قادرة على خلق هذه الحالة؟

بصراحة لا ارى بانها قادرة على خلق حالة مقاومة، تذكرنا دائما الصور والتماثيل بكل القضية ولكن هناك يأس واحباط داخلنا يجعلنا جبناء على القيام بنفس الفعل، وبالتالي لا يمكن ان تكون لوحدها قادرة على تشجيع الناس من اجل المقاومة، الحدث والفترة هي التي تحكم وليس الصور.

- هل هناك فرق بين الاجيال في التعامل مع صور الشهداء مثلا؟

سأقول لك قصة، كنت انا وابن اخي نمشي بالشارع داخل الخليل ومررت على مجموعة من الضروح والاسماء لأصدقاء وناس كنت اعرفهم وكنا قريبين جدا من بعضنا ولكن الان هو شهداء، اتذكر مثلا ان بهذا المكان بالتحديد سقط فلات واستشهد واني حملته بين يدي، وفي مكان آخر قريب استشهد صديق لي، وفي مكان آخر كدت ان افقد حياتي اي ان كل اولئك الشهداء أعرفهم بشكل

شخصي، وكنت موجود بدفن معظهم، وبعضهم تربطني به علاقة صداقة، لذا لا زالت أشعر بالخوف كلما مررت من المكان، لازالت لا أستطيع اخفاء دموعي ونسيان كل الذكريات التي ارتبطت بهؤلاء الاسماء، وبالأماكن التي شهدت لحظة سقوطهم الاخيرة، والتي باتت تحمل اسمائهم حاليا، بينما لا يشكل ذلك اي معنى لابن اخي الذي يبلغ من العمر 16 عاما، فلا تربطه اي علاقة بهم سوى انها ميادين تحمل اسماء لإفراد واسماء لعائلاتهم التي يعرف افرادا منهم، هم بدورهم لا يعرفون كثيرا عن الشهداء من عائلاتهم وهكذا تمضي الاشياء.

- هل تستطيع ان ترى فلسطينيتك من خلال هذه الرموز؟

ماذا تقصدي بفلسطينيتي؟

الباحثة: يعني مجموعة من الرموز التي تعبر على إنك من فلسطين، التاريخ مثلا؟ الارتباط بالأرض إذا شئت؟

ليس بهذه السهولة كل هذه التعبيرات بالأساس يتم العمل عليها من خلال مراجعة التاريخ ومعرفة ماذا يلائم الناس وماذا يمكن ان يتفاعلوا معه او لا، وبالتالي نعم اعتبر محمود درويش يمثلني، ودوار راجعين، ودوار ياسر عرفات، وصور الشهداء، من المهم ان تبقى حتى لا يتم نسيانها ونسيان تاريخها.

قائمة حول الصور التي تم استخدامها في الرسالة: -

1. الصورة في منطقة رام الله، صور الشهداء وانخراطها مع الفضاء العام/كانون اول 2015.
2. صورة من أحد اعلانات الاتصالات الفلسطينية، استخدام الخطاب الشعبي في السياسات الاعلانية الاشهارية/ ايار 2015.
3. صورة لأحد الاسواق في مدينة رام الله وتمظهر الاعلانات داخل الفضاء المديني/ أيار 2015.
4. مجموعة من صور الشهداء في مدينة رام الله، على حائط بنك فلسطين كانون اول/ **2015**.
5. صورة صرح شهداء مدينة رام الله، " رام الله التحتا"/كانون اول **2015**.
6. صورة من مدينة الخليل/ أذار 2016.
7. صورة من مدينة بيت لحم، ساحة المهد/ اذار 2016.
8. صورة من مدينة بيت لحم، موقف السيارات/ اذار 2016.
9. صورة هديل الهشلمون، مدينة الخليل، منطقة الحرام/ اذار 2016.
10. صورتين الاخوين ابو جمل، مدينة رام الله، شارع ركب/كانون اول 2015.
11. صورة من مدينة رام الله/كانون اول 2015.
12. صورة من منطقة بيت لحم/كانون الثاني 2016.
13. صورة لمجموعة من الشهداء اخذت في منطقة رام الله/كانون اول 2015.
14. صورة على باب أحد المحلات التجارية في مدينة بيت لحم/كانون ثاني 2016.
15. صورة للشهيد مهند الحلبي في حفل تأبينه/ أذار 2016.
16. صورة لجدارية في مدينة بيت لحم/كانون ثاني 2016.
17. صورة لشجرة التضامن في ساحة المهد في بيت لحم/كانون الثاني 2016.
18. ميدان الشهيد ياسر عرفات، وما كان يطلق عليه دوار الساعة قديما/ اذار 2016.
19. صورة لميدان نيلسون مانديلا الكائن في رام الله/ حي الطيرة/ أيار 2016.
20. صورة لميدان كريم خلف في رام الله/ أذار 2016.
21. صورة لميدان الشهيد محمد ابو خضير في شارع الارسال/ رام الله/ اذار 2016.
22. ميدان راجعين في الطريق الى الامعري/ أذار 2016.

23. ميدان فلسطين، رام الله/ البيرة/ نيسان 2016.

24.صورة لميدان محمود درويش، وهو على هيئة كتاب يجرب خلاله الماء، مدينة رام الله/ نيسان 2016.

25.النساء الجليليات في جدارية محمود درويش، رام الله/ نيسان 2016.

26.فجاءت الصورة الثانية تعبر عن الحصان والقصيدة تمت كتابتها بين اللوحتين/ نيسان 2016.

27.صورة لقصيدة سقط الحصان، جدارية محمود درويش، رام الله/ نيسان 2016.

28.ميدان جورج حبش، رام الله/ حي الطيرة/ نيسان 2016.

29.ميدان جورج حبش في مدينة بيت لحم/ اذار 2016.

30.يقع ميدان احمد ياسين في حوض 10 خلة العدس وهم عبارة عن جزيرة دائرية بمساحة 78 م2/ نيسان 2016.

31.ميدان حيدر عبد الشافي، مدينة رام الله، بجانب مصلحة المياه/ نيسان 2016.

32.ميدان معاذ الكساسبة، البيرة/ نيسان 2016.

33.ميدان الملك عبد الله، رام الله/ نيسان 2016.

34.صورة من مدينة الخليل/ شباط 2016.

35.صورة من مدينة الخليل/ شباط 2016.

36.صورة من مدينة الخليل/ شباط 2016.

37.صورة من مدينة الخليل/ شباط 2016.

38.صورة من مدينة الخليل/ شباط 2016.

39.. صورة من مدينة الخليل/ شباط 2016.

40.. صورة من مدينة الخليل/ شباط 2016.

41.جدارية الأسرى في رام الله/ نيسان 2016.

42.جدارية المرأة/ رام الله/ شارع الارسال/ نيسان 2016.

43.. جدارية عيون سارة في مدينة الخليل/ شباط 2016.

44.جدارية ماجد أبو شرار/ الخليل/ شباط 2016.

45.صورة من إطلاق حملة لما الحيطان تحكي للتدليل على الفكرة.

46. جدارية على أحد الحيطان في مخيم الامعري، قامت برسمها فنانة اوروبية/ نيسان 2016.

47. أحد جداريات لما الحيطان تحكي في مدينة بيت لحم.

48.صور مختلفة من مبادرة لما الحيطان تحكي من اماكن مختلفة.

49.صورة للجدار في منطقة بيت لحم/ ايار 2016.

قائمة المصادر والمراجع: –

1. أسماعيل الناشف، صور موت الفلسطيني، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2015.
2. اسماعيل الناشف، معمارية الفقدان، سؤال الثقافة الفلسطينية المعاصرة، الفارابي للنشر، بيروت، 2012.
3. اباهر السقا، عنف اللاعنف في الخطاب الفلسطيني الجديد، جدل، عدد 23، مدى الكرمل، 2015.
4. الان تورين، تر: أنور مغيث، نقد الحداثة، المشروع القومي للترجمة، 1997.
5. ايان اسمن، تر: عبد الحليم رجب، "الذاكرة الحضارية –الكتابة والذكرى والهوية السياسية في الحضارات الكبرى الأولى"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
6. بيير بورديو، تر إبراهيم فتحي، قواعد الفن، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،1998.
7. بييربورديو، تر: هناء صبحي، مسائل في علم الاجتماع، مشروع كلمة، ابو ظبي، 2011.
8. بييربورديو، تر: احمد حسان، بعبارة محاولات باتجاه سوسيولوجيا انعكاسية، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002.
9. بيير بورديو، تر: عبد السلام بنعالي، الرمز والسلطة، دار توبقال، الدار البيضاء، 2007.
10. بول ريكور، تر: جورج زيناتي، الذاكرة التاريخ النسيان دار الكتاب الجديدة المتحدة، الصنائع،2009.
11. بندكت اندرسن، تر: ثائر ذيب، الجماعات المتخيلة تأملات في أصل القومية وانتشارها، قدمس للنشر والتوزيع، دمشق، 2009.
12. بيرجر جون، طرق في الرؤية، تر رضا حسحس، وزارة الثقافة، دمشق 1994.
13. بير باربرا، دائرة التصوير في الكلونية الأمريكية، حوليات القدس، ع2011،11.
14. جاك فونتاني، تر: على اسعد، سيمياء المرئي، دار الحوار، سوريا، 2003.
15. جان بورديار، تر: جوزيف عبد الله، المصطنع والاصطناع، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008.
16. جيل دلوز، تر: سالم يفوت، المعرفة والسلطة مدخل لقراءة فوكو، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1987.
17. جيمس سكوت، تر: ابراهيم العريس ومخايل خوري، المقاومة بالحيلة، كيف يهمس المحكوم من وراء ظهر الحاكم، دار الساقي.
18. رولان بارت، تر: محمد البكري، مبادئ في علم الادلة، الدار البيضاء، مراكش، 1986.
19. ريجيس دوبري، تر: فريد الزاهي، حياة الصورة وموتها، افريقيا الشرق، الدار البيضاء،2013.
20. ساطع الحصري، ما هي القومية أبحاث ودراسات على ضوء الأحداث والنظريات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1985.
21. شريف كناعنة، في الثقافة والهوية والرؤيا، تحرير اياد البرغوثي، 2007.

22.عبد الرحيم الشيخ، تحولات البطولة في الخطاب الثقافي الفلسطيني، مجلة الدراسات الفلسطينية، عدد 97، 2014.

23.عبد الله حمودة، تر: عيد المجيد جحفة، الشيخ والمريد النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة، دار توبقال، المغرب، 2010.

24.عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية، قضايا العلامة والرسالة البصرية، النايا للنشر والتوزيع، دمشق، 2013.

25.عبد الفتاح القلقيلي، ابو غوش احمد، الهوية الوطنية الفلسطينية: خصوصية التشكل والإطار الناظم، بديل، 2012.

26.عزمي بشارة، في الذاكرة والتاريخ، الكرمل، ع50، 1997.

27. عصام نصار، فلسطين والتصوير الفوتوغرافي المبكر، مجلة ابن رشد، ع2011،12\2012.

28. عصام نصار، تماري سليم، دراسات في التاريخ الاجتماعي لبلاد الشام، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت،2007.

29.غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.

30.فياض رهيف، العمارة ووعي المكان، دار الفارابي، بيروت ،2004.

31.كارل ماركس، فريدريك انجلز، الأيدلوجيا الألمانية، تر جورج طرابيشي، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، 1965.

32.كوش دنييه، تر: منير السعداني، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،2007.

33.كوينتين دولافيكتوار، تر: نور الدين علوش، مفاهيم المواطنة والفضاء العمومي عند حنة أرنت وهابرماس: استمرارية السياسي من العصور القديمة الى الحداثة، اضافات، العدد 22، 2013.

34.ليندا طبر وعلاء العزة، المقاومة الشعبية الفلسطينية تحت الاحتلال قراءة نقدية تحليلية، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، 2014.

35.ليزا تراكي، المتخيل الاجتماعي الجديد في فلسطين بعد اوسلو، مجلة اضافات، العدد 26-27، 2014.

36.لورا عدوان، صورة فلسطين في روايات اللاجئين الفلسطينيين "دراسة مقارنة بين مخيم قلنديا في فلسطين ومخيم اليرموك في سوريا، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، رام الله، 2009.

37.ماكس فيبر، تر: صلاح هلال، مفاهيم اساسية في علم الاجتماع، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011.

38.مالك بن نبي، الصراع الفكري في البلاد المستعمرة، دار الفكر، دمشق، 2009.

39.محمد الخالدي محررا تجليات الهوية، الواقع المعاش للاجئين الفلسطينيين في لبنان، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، 2010.

40.محمد نور الدين افاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس"، افريقيا الشرق، المغرب، 1998.

41.محسن بوعزيزي، السيمولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2010.

42. مروات أحمد، كريمة عبود: أول مصورة فوتوغرافية في فلسطين جريدة القدس العربي، 2011.

43. موريس هالبواكس، المورفولوجيا الاجتماعية، تر حسين حيدر، منشورات عويدات، باريس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.
44. ميشيل فوكو، تر: محمد سبيلا، نظام الخطاب، التنوير.
45. ولف جانيت، تر: ماري عبد المسيح، علم الجمالية وعلم اجتماع الفن، المجلس الأعلى للثقافة،2000.
46. بملهاينز أرمجارد، الحقيقة والواقعية والهوس بالحقيقي: الحضور والغياب الفلسطيني بصرياً ما بعد النكبة، تر كفاح الفني مجلة رؤى مركز القطان للبحث والتطوير رام الله، ع 16،2008.
47. يورغن هابرماس، تر. جورج تامر، الحداثة وخطابها السياسي، دار النهار، بيروت، 2002.
48. يورغان هبرماس، تر: فاطمة الجيوشي، القول الفلسفي للحداثة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995.
49. اسماعيل الناشف، في اللاتحوّل في الممارسة والخطاب: إشكاليّة الثقافيّ الفلسطينيّ، http://www.qadita.net/featured/esmail/.
50. سوكاح زهير، مفهوم الذاكرة الجمعية عند موريس هالبواكس، الحوار المتمدن، عدد 1755، 2006، http://www.ahewar.org.
51. سوكاح زهير، مفهوم الذاكرة الجمعية عند هالبواكس، http://www.ahewar.org/debat/show.art.
52. شهاب اليحياوي، المفاهيم الأساسية لمقاربة الفضاء المديني والتغير الاجتماعي، http://www.anfasse.org/2010-12-27-
53. فيصل دراج، الهوية والذاكرة، 2011، http://palestine.assafir.com/Article.aspx?ArticleID=2078.
54. فيصل دراج، تعددية الرموز الثقافية الفلسطينية، 2014، http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2014/04/12/326203.html.
55. محمود درويش، لا تكتب التاريخ شعرا، http://www.darwishfoundation.org/printnews.php?id=643
56. محمود درويش، حالة حصار، http://www.mahmouddarwish.com/ui/english
57. Bourdieu Pierre; The Historical Genesis of Pure Aesthetic; the journal of Aesthetics and art criticism; vol.46; 46.analytic aesthetics.1987.
58. Pierre, Bourdieu, choses dites ed minuit paris, 1987,p 159.
59. Nora, Pierr, between memory and history: les leieux de memoire, university of California, 1989.